José Guilherme Merquior

A Astúcia da Mímese

Ensaios sobre Lírica



"De saída, o livro conquista a gente pela página notável de "Memoranda", que concentra em poucas linhas uma inusitada e preciosa conceituação da crítica, despida de orgulho e rica de claridade, que muito lucrariam uns tantos colegas seus em tomar como divisa e ... agir em conseqüência. O livro não desmerece o conceito, como costuma acontecer. Você o pratica e tira daí o maior proveito para a sua visão do fato literário. Fiquei satisfeito de reencontrar entre os ensaios o estudo magnífico sobre Boitempo, *que tanto me honra e anima."*

CARLOS DRUMMOND DE ANDRADE
em carta a Merquior, 11.12.1972



TOPBOOKS

Quando se publicou *A astúcia da mímese — Ensaios sobre lírica* (1972), à bibliografia de José Guilherme Merquior já eram creditados, além de numerosos artigos multilíngües, dois robustos volumes: *A razão do poema* (1965), em que o crítico afirmava sua fidelidade à *ratio,* não apenas na atividade crítica mas também na estruturação da lírica, e *Arte e sociedade em Marcuse, Adorno e Benjamin* (1969), o primeiro trabalho brasileiro sobre a escola de Frankfurt. Entretanto, ainda era louvado como um jovem promissor. É verdade que o ensaísta acabara de completar 31 anos; porém que crítico brasileiro poderia apresentar mais sólida formação filosófica e técnica na teoria e na análise da poesia? Mais: quantas obras completas fluviais poderiam ser reduzidas a tão denso tríptico? Felizmente, aos três volumes se seguiram outros dezessete — número interrompido pelo prematuro fim do mais culto e inteligente crítico brasileiro.

O título elegante, "astúcia da mímese", resultado de uma aclimatação da fórmula *List der Vernunft*, "astúcia da razão", de Hegel, se desdobra numa tese que, ao mesmo tempo, seduz e atemoriza: a lírica é mímese, não de ações ou caracteres, mas de estados anímicos. Merquior acompanha, expungindo-os de resíduos arcaizantes, os vários conceitos de mímese, de Aristóteles aos renascentistas (Francastoro, Capriano, Castelvetro, Scaliger) dos românticos aos neo-aristotélicos (Elder Olson) e heterodoxos contemporâneos, não estacionando nem mesmo nos formalistas russos e eslavos. Baseando-se nos vértices de seu triângulo mimético — objeto, *medium* e fim — o crítico ousa propor ainda, como não mais se veria na modernidade, uma poética normativa. O poeta pode mal conceber ou mal operar esses elementos e fracassar na sinédoque do sentimentalismo, na desarticulação do discurso, na hipertrofia épica ou dramática, no didatismo ou no agnosticismo. Bem operados — é claro — os elementos produzem a excelência lírica. Sua teoria, entretanto, ainda não estava completa. Merquior municia-se de duas potentes armas analíticas, a teoria da *mescla estilística* de Erich Auerbach e (surpresa!) a hermenêutica de Martin Heidegger. Isso mesmo: o Merquior que mais tarde deploraria os hermeneutas apedeutas recorre ao "nazista" da Floresta Negra. Mas quem não o faria na aurora dos anos 70?

Erguido o edifício teórico, o crítico parte para a análise de Rilke, Drummond e João Cabral, construtores de uma poesia em que a dialética da dicção mesclada em contraste com a ressolenização do verso e o encorpado teor intelectual chega a seu instante mais crispado e produtivo. No Rilke de Merquior, descobrimos a bifrontalidade de uma face não insuspeita, mas hoje obliterada. Sua poesia filosófica representa um antídoto contra a "sinédoque do sentimentalismo", tendência a tomar a parte (poesia emotiva) como o todo da lírica. Por outro lado, amparado em Franz Josef Brecht, Merquior restitui o poeta a seu território natural, o presente. A poesia de Rilke, assim, consiste na absorção da transcendência no imanente. Deixar de tomá-lo como um esteta do abstrato e inquilino do bolorento *topus uranus* significa fazê-lo habitar o tempo e a história, na revelação do Ser.

Embora Merquior já houvesse feito, na *Razão do poema*, duas breves incursões pelo continente drummondiano, nos será permitido ouvir os dois ensaios sobre *Boitempo*, aqui executados, como uma

luminosa mas breve *ouverture*. Os acordes finais da ópera soarão no *Verso universo em Drummond* de 1975. Ainda assim, essas notas servem para indiciar o percurso da lira drummondiana, do poema-piada ao tom classicizante e, por fim, à narração irônica, pela qual o poeta conjuga a tematização da problemática de nosso tempo com os conflitos enraizados na memória humana.

Merquior dedica a seguir um longo ensaio à poesia de João Cabral. Ainda hoje resistem o frescor, a agudeza e a originalidade de sua interpretação. Embora se mostre humilde na proposição — estudar a imagística de Cabral — o ensaísta envereda pelos mais espinhosos caminhos dessa poética tão mal entendida. Procurando neutralizar a oposição entre poesia metapoética e poesia social, entre sonhar e projetar, ele não apenas arquiva o falso debate sobre uma aventada fase formalista, mas os salva, como queria Benjamin, o conteúdo civil da *Fábula de Anfion* e o rigor estético do chamado ciclo do Capibaribe. Merquior desvela três originalidades de Cabral: seu trabalho restaurador do *topos* da *inania verba*, sua ontologia baseada na infixabilidade do Ser e seu inaugural surrealismo. Os dois primeiros pontos se encontram árdua e profundamente explicados no ensaio. Quanto à originalidade do surrealismo de Cabral, poderíamos dizer que ela consiste na neutralização da hostilidade entre sonhar e projetar, dando origem a um surrealismo na imagem onírica somada ao trabalho construtivo e ao rigor epistemológico da metáfora.

Por fim, Merquior apresenta uma acutíssima análise de um poema de Murilo Mendes, faz um inventário dos problemas da crítica estruturalista, não sem antes esbanjar generosidade no comentário a *Inquisitorial*, de José Carlos Capinan, e *Sol dos cegos*, de Francisco Alvim. No livro de Capinan ele registra a dignificação da poética social, em contraste com a retórica reinante que, à época, naufragava na discurseira, nos clichês demagógicos e nas platitudes esquerdeiras — creditem-lhe as expressões. Já no livro de Francisco Alvim, vai investigar o complexo atração/repulsa em relação aos dois centros do cânone poético brasileiro, Drummond e Cabral. Sua generosidade tinha uma explicação: o ânimo de conhecer e desvendar, analisar e explicar o trabalho dos novos poetas brasileiros temperou a vocação sociológica e política de Merquior até que, ao que parece, ele desistiu de embrenhar-se por essa floresta a cada dia mais *selvaggia* e menos tentadora.

A astúcia da mímese, ainda ontem raridade bibliográfica, volta à luz e oferece o primeiro Merquior, na inteireza de sua cultura e de seu estilo. Sua reedição, além de nos permitir ouvir-lhe a voz fértil (nunca destituída de uma ponta de ironia e polêmica), traz uma espécie de desafio e cobrança póstumos, nesse instante em que a crítica cultural parece ter perdido o apetite pela discussão profunda da arte como expressão maior de uma civilização.

ANTÔNIO PAULO GRAÇA

Capa: Victor Burton,
sobre óleo de Nicolas Poussin,
Paisagem com os funerais de Phocion (detalhe), 1648

A ASTÚCIA DA MÍMESE

JOSÉ GUILHERME MERQUIOR

A ASTÚCIA DA MÍMESE

(ensaios sobre lírica)

2ª edição

TOPBOOKS

Composição e Fotolitos
Art Line Produções Gráficas Ltda.

Revisão
Frederico Gomes

Capa
Victor Burton

CIP-Brasil. Catalogação-na-fonte
Sindicato Nacional dos Editores de Livros, RJ.

	Merquior, José Guilherme, 1941-1991
M53a	A astúcia da mímese: ensaios sobre lírica /
2. ed.	José Guilherme Merquior. — 2ª ed. — Rio de Janeiro: Topbooks, 1997.
	244p
	Inclui bibliografia
	1. Poesia — História e crítica. I. Título
96-0238	CDD 809.1 CDU 82-1 (091)

TOPBOOKS EDITORA E DISTRIBUIDORA DE LIVROS LTDA.
Rua Visconde de Inhaúma, 58 / gr. 413 — Rio de Janeiro — RJ
CEP 20091-000 Tel.: (021) 233.8718

Impresso no Brasil

este livro é para Júlia,
segunda Marquesa de Rabicó

SUMÁRIO

MEMORANDA

O autor compõe, o público se interpõe, a crítica decompõe — mas a obra dispõe. O sentido da arte transcende todas as suas interpretações; no entanto, inexiste fora delas. A figuração simbólica do real vive na leitura de cada época, comunica-se pelo modo e pela intensidade com que se refere aos motivos sempre mutáveis do drama histórico — mas o *dáimon* do artifício estético se desprende do cerco interpretativo de cada etapa, e se oferece a um indeterminável futuro. *A Astúcia da Mímese** compele a crítica a só vencer através da maliciosa humildade perante a obra, e a caminhar pela ascese da plena atenção à forma rumo à tarefa permanente de hierarquização dos valores. Somente a estratégia de respeito pela autonomia do imaginário conduz à descoberta incessante de suas leis. O nume tutelar da crítica não é Hera, rainha da participação originária; nem Zeus, senhor da justiça antropomórfica; nem Apolo, perfil da lucidez que ignora a sombra; ou tampouco o ébrio príncipe do êxtase, Dionisos; nem mesmo Hermes, mediador sempre feliz das contradições: a padroeira da crítica talvez seja Ártemis-Diana, deusa da equivança caçadora.

---

* *A grafia do título deste livro requer um esclarecimento: mímese ou mimese? A opção pela forma proparoxítona visa a salientar a diferença entre mimese, figura de retórica, e o conceito de poética e de estética homônimo.* Mimese, *que se encontra assim grafada em diversos dicionários de português, é a "imitatio", ethopoea ou "sermocinatio"; consiste na* aversio ab oratore *da velha precetística, isto é, no emprego do discurso direto, "imitando" a fala dos personagens. Trata-se, como se vê, de uma concretização específica daquela "faculdade de imitar" de que fala Aristóteles. Em outras palavras:* mimese *é uma espécie do gênero* mímese. *No texto da* Poética *aristotélica, o grego* μίμησις *cobre — segundo se pode verificar às primeiras páginas do ensaio "Natureza da lírica" — ambas as acepções. Em português, conviria aproveitar o fato de o conceito de poética, ao contrário da figura de retórica, ainda não possuir pronúncia codificada para firmar a forma esdrúxula, em benefício de uma distinção lógica, útil e cômoda.*

MEMORANDA

O autor compõe, o público se interpõe, a crítica deco
põe — mas a obra dispõe. O sentido da arte transcende tod
as suas interpretações; no entanto, inexiste fora delas. A fi
ração simbólica do real vive na leitura de cada época, comuni
se pelo modo e pela intensidade com que se refere aos motiv
sempre mutáveis do drama histórico — mas o último motivo ar
fício estético se desprende do cerco interpretativo de cada é
pa, e se oferece a um indeterminável futuro. A Ardilosa
Mímese* compele a crítica a só vencer através da malícia l
mildade perante a obra, e a caminhar pela ascese da plena at
ção à forma rumo à tarefa permanente de hierarquização d
valores. Somente a estratégia do respeito pela autonomia
imaginário conduz à descoberta incessante de suas leis. O r
me tutelar da crítica não é Hera, rainha da participação ordi
nária; nem Zeus, senhor da força antropomórfica; nem Apo
perfil da lucidez que ignora a sombra ou tampouco o êx
príncipe do êxtase, Dioniso; nem mesmo Hermes, mediad
sempre feliz das contradições: a padroeira da crítica talvez
já Ártemis-Diana, deusa da equivalência caçadora.

* A grafia [illegible] deste livro [illegible] *Mímese* [illegible] *figura* [illegible] Aristóteles [illegible] *mímese* é uma espécie do gênero [illegible] da *Poética* [illegible] o grego [illegible] [illegible]

A ASTÚCIA
DA MÍMESE

Não se pode fugir ao mundo de modo mais seguro do que pela arte; nenhuma forma de prender-se a ele é mais segura do que ela.

GOETHE

Se muitos amantes místicos da arte, que consideram toda crítica um desmembramento, e todo desmembramento, uma destruição do deleite, pensassem com coerência, "puxa vida!" seria o juízo estético mais adequado sobre a melhor das obras.

Fr. SCHLEGEL

Lutar com palavras
é a luta mais vã.
Entanto lutamos
mal rompe a manhã.

CARLOS DRUMMOND DE ANDRADE

Não se pode fugir ao mundo de modo mais seguro do que pela arte; nenhuma forma de prender-se a ele é mais segura do que ela.

GOETHE

Se muitos amantes místicos da arte, que consideram toda crítica um desmembramento, e todo desmembramento, uma destruição do deleite, pensassem com coerência, "puxa vida!" seria o juízo estético mais adequado sobre a melhor das obras.

FR. SCHLEGEL

Lutar com palavras
é a luta mais vã.
Entanto lutamos
mal rompe a manhã.

CARLOS DRUMMOND DE ANDRADE

Natureza da lírica

É sabido que a lírica era, a princípio, apenas um gênero da poesia; porém, com o declínio do grande poema narrativo e do verso dramático, lírica e poesia terminaram por confundir-se. No exame da literatura moderna, um termo pode ser praticamente empregado pelo outro. A principal conseqüência desta identificação foi que a lírica se tornou depositária por excelência de uma característica essencial da poesia, a de função lingüística específica. Considerada como tal, poesia é o tipo de mensagem lingüística em que o significante é tão visível quanto o significado, isto é, em que a carne das palavras é tão importante quanto o seu sentido.

A que se aplica, no entanto, este modelo especial de mensagem que é a obra lírica? A uma finalidade partilhada por todo gênero propriamente literário: a representação fictícia de situações humanas, dotadas de interesse permanente. A lírica é, por conseguinte, uma forma de imitação. No fragmento da *Poética* que se conservou até nós, Aristóteles só trata com minúcia, como artes miméticas, da tragédia e da epopéia. A mímese identifica-se com a imitação cênica. O antecedente mais ilustre desta restrição é uma passagem do livro III da *República* (Rep., 393-4) em que Platão considera imitação perfeita somente aquela em que ocorra o discurso direto, tal como é norma no teatro e tal como acontece no gênero narrativo, quando o autor fala pela boca de seus personagens. O exemplo de Platão são as primeiras linhas da *Ilíada*: Homero começa por contar como Chryses, o velho sacerdote, roga a Agaménon que liberte sua filha. Após a recusa do chefe grego, o poeta repro-

duz diretamente as expressões indignadas de Chryses, que invoca os deuses contra os Aqueus. Quando a narrativa retorna ao chamado estilo autorial, ou seja, ao discurso indireto, Platão-Sócrates, observa que a imitação foi "abandonada". A *Poética* expõe este mesmo esquema: Aristóteles distingue a imitação narrativa (autorial ou dramática) da imitação através de personagens em ação viva, isto é, em cena (Poét. 1448 a 19); no último capítulo do tratado, afirma a superioridade da tragédia sobre a epopéia; enfim, ao definir o objeto da imitação, localiza-o nos "homens em ação", na representação de caracteres (1448 a 1). A exaltação do drama como mímese perfeita e esteticamente suprema é, evidentemente, um anacronismo. Aristóteles pagava com ela seu tributo às concepções literárias de sua época, que explicam muito bem a exclusão da lírica da análise da *Poética*. Os gregos, para quem o poema era indissociável da declamação, portanto do elemento já cênico, viam na lírica, no século IV, apenas um estágio anterior à evolução da tragédia, de que depois se tornara simples forma ancilar (Atkins): a lírica tinha passado a ornamento do dramático. Além disso, era naturalmente classificada como música e não como literatura. Mesmo a lírica de Lesbos, tão pessoal e inovadora, destinava-se ao canto entre círculos íntimos.

Na própria Grécia, porém, existia igualmente uma concepção menos restrita das artes miméticas. No livro X da *República*, toda poesia é considerada imitativa, à maneira da pintura (Rep., 595-608). A pintura é imitação da imitação que são por sua vez as coisas sensíveis, e a poesia, cópia da conduta inferior, movida por apetites e paixões; por isso ambas são banidas do estado ideal... Na abertura da *Poética*, voltamos a encontrar a comparação com a pintura (Poét., 1447 a 18), já despida de qualquer censura moralística. O capítulo quarto encerra as duas noções de mímese, a estrita e a lata: inicia-se pela tese de que a origem da poesia é a "faculdade de imitar" (Poét., 1448 b 4), que opera na arte como na educação; todavia, poucos parágrafos adiante, ao esboçar uma sinopse da história da poesia, Aristóteles já se limita outra vez ao exame da representação das ações humanas.

Entretanto, seria preciso ultrapassar o quadro das letras helênicas, dominadas pelo esplendor do drama ático, para estender o conceito de mímese à poesia lírica. Aos olhos dos tratadistas do século XVI que redescobriram a *Poética*, o modelo literário por excelência não era tanto Sófocles, nem Homero, quanto Petrarca. Para Fracastoro ou Capriano, o objeto da poesia é a imitação em geral, e não somente das ações do homem. Para Varchi, mais apegado ao texto do filósofo, a ação inclui as paixões, que são as disposições do espírito que nos impelem a agir. Então, o lema horaciano *ut pictura poesis* recebeu uma atenção privilegiada. Só com Castelvetro a idéia "ortodoxa" da mímese de ações humanas se mantém: mas em Castelvetro a teoria da imitação chega ao ponto final de sua degenerescência; a mímese poética deixa de ter por critério a necessidade estética, fundada na lógica da intriga, e se apóia na "credibilidade". Esta não passa, em suma, da credulidade toda empírica de uma platéia sobre a qual o efeito da poesia já não são emoções carregadas de penetração nos problemas humanos, mas apenas o deleite sem profundidade causado pela sensação do maravilhoso. O frágil, porém precioso equilíbrio aristotélico entre o aspecto hedonístico e o aspecto cognitivo na obra poética, entre o princípio do prazer e o princípio da crítica da experiência da vida, cede finalmente à degradação da poesia em jogo irresponsável, em fantasia superficial. Durante largo tempo, mais ou menos até o período final do século XVIII, a poesia será julgada, sobretudo, ou uma ilusão sem conseqüências, ou um veículo de instrução moral: *aut podesse, aut delectare.* Ou Castelvetro, ou a legião dos "platônicos" e moralizantes tipo Scaliger, Muzio, Varchi, etc.: as duas opções, igualmente antiaristotélicas, já estavam perfeitamente delineadas na época tridentina.

A história da poética moderna é, em grande parte, a crônica de um retorno a Aristóteles. Contudo, como é comum acontecer, as teorias mais fecundas não são precisamente aquelas em que o zelo restaurador, cego pela lealdade à letra, termina por truncar o espírito de análise *in progress* que animava o próprio Estagirita. A tese exposta por Elder Olson em

nome da chamada escola neo-aristotélica de Chicago — segundo a qual o fenômeno lírico não contaria com uma definição genérica, enquanto no estudo de algumas peças líricas se empregaria adaptativamente o conceito de mímese da ação — foi muito bem criticada, em sua emperradora ortodoxia, por Kenneth Burke. Em *A grammar of motives*, Burke recupera e refina a dilatação imposta por Varchi à idéia de representação das ações humanas. Para ele, a essência do lírico é ação, porém não no seu aspecto dinâmico: o núcleo do lírico é o momento de *stasis*, de uma pausa ou de uma atitude que prepara e contém os atos, sem deflagrá-los. Não é preciso sair de Aristóteles para conceber este ato no gatilho, que constituem os *moods*, estados de espírito, da lírica, como ações em potência. E talvez o maior benefício desta concepção de um elemento não-dramático no seio da ação mimética tenha sido a preservação do caráter imitativo da poesia, quando já não faltava quem a entendesse de maneira puramente moralizante e intelectualística — era o caso de Yvor Winters, em sua definição do poema em termos de simples *statement*. A volta da mímese não se deu só no campo da crítica, mas abrangeu também a teorização estética, em geral e os trabalhos de classificação das artes, em particular: se o wagneriano Konrad Lange, na infância deste século, ainda qualificava a poesia de "lúdica", isto é, oposta às artes miméticas, a madura classificação de Dessoir já a definia como arte temporal imitativa, entre a pintura (mimética, mas espacial) e a música (temporal, mas não-mimética).

A esta altura, dando sabor mais técnico, com o auxílio de Roman Jakobson (v. *Linguistics and poetics*, 1960), a nossa afirmação da importância da carne das palavras em poesia — importância capital, e geralmente maior do que na narrativa ou no drama — e apoiados na idéia do lírico como um tipo determinado de imitação do agir humano, podemos compor o que seria a primeira parte de uma definição do poema (lírico):

Poema é uma espécie de mensagem verbal fortemente regida, quanto ao funcionamento da linguagem, pela projeção do princípio de equivalência do plano da seleção das palavras

para o plano de sua seqüência na frase. Esta mensagem consiste na imitação de estados de ânimo (*stasis*).

Qual a relação existente entre esta imitação literária, lírica ou não, e a realidade factual? Sabemos que o maior mérito da *Poética* reside na argúcia com que, ao mesmo tempo em que vincula a poesia com a realidade, Aristóteles acentua a autonomia do reino estético ante as normas do mundo exterior. Justamente famoso é aquele passo do capítulo vinte e cinco (Poét., 150 b 13) em que só são considerados essencialmente nocivos à obra de arte os erros cometidos contra a sua lógica estética, interna, e não as faltas em relação aos domínios extraliterários do saber. A mímese é regulada pelo verossímil, não pelo verdadeiro; pelas normas do espírito, não pelas da realidade fora do poema. Por outro lado, a poesia é "mais filosófica" do que a história (Poét., 1451 b 5), porque narra o geral e não o particular. Assim, a autonomia do estético parece ligada à sua universalidade, já que a tragédia, embora dê nomes próprios a seus personagens, lida com o homem mais que com homens singulares.

A imitação não é fotográfica. Ela figura o concreto, mas exibe o universal. Será que na literatura, como na língua, opera uma mímese das formas gerais? É sabido que a lingüística de nossos dias começa a integrar o conceito de mímese. Verdade é que todo o esforço de demonstrar a índole supostamente onomatopéica da linguagem revelou-se vão; e Saussure insistiu enfaticamente no caráter arbitrário do signo lingüístico face à realidade do referente. Entretanto, se não se pode conceber, entre a língua e as coisas, uma correspondência mimética de termo a termo, isso não significa que, em seu aspecto formal, a linguagem não espelhe, já não o conteúdo, mas sim a estrutura do mundo externo. Algumas relações lingüísticas imitam certas relações naturais. Na terminologia de Peirce, usada por Jakobson, os chamados universais lingüísticos não são, como significantes, *imagens* (reproduções do conteúdo, das qualidades do significado), mas seriam *diagramas* (reproduções da estrutura do significado). Um fenômeno como a hierarquia observável na predicação entre o sujeito e o objeto, ou como o

aumento gradual do número de fonemas nos graus da comparação dos adjetivos (p. ex., *altus-altior-altissimus*) indica bem como a variação do significante pode refletir uma gradação natural. Da mesma maneira, o plural se exprime, com freqüência, em formas maiores que as do singular; mas em nenhuma língua ocorre o inverso: o tamanho das formas copia um crescimento da realidade. A linguagem imita, ao nível das relações universais, a aparência do mundo.

A mímese literária tem outra feição. Ela se vale da imitação genérica constituída pelos símbolos lingüísticos, e atinge, sem dúvida, um plano de significação igualmente universal — através, porém, de uma reprodução esmerada do concreto e particular. Até mesmo os poemas mais "abstratos", de tom sentencioso e "filosófico", pretendem ser uma imagem, mais que um simples diagrama, da realidade. Nisto habita a fonte da ficção poética — deste fingimento de mundos que distingue o texto literário dos outros. E a diferença está na origem: enquanto, na língua, o imitativo é o próprio código, ao passo que a mensagem corrente (os enunciados usuais) não possui por si nenhum caráter mimético, orientando-se, ao contrário, para a comunicação de fins pragmáticos, na literatura, é a mensagem (a obra) que se dedica à mímese. No poema, a função mimética é projetada da dimensão dos universais para a dimensão dos particulares ficcionais — "imaginados", sejam ou não fictícios. Mediante a representação não servil de particulares é que se busca transmitir significações de ressonância universal. Por uma espécie de *astúcia da mímese*, a representação do singular logra significação universal.

O mundo "concreto" aberto pela obra resulta de um jogo complexo entre os universais do medium (linguagem), a particularidade a que a imitação aspira, e, finalmente, o sentido de universalidade que ressuma dessa mesma imitação. Mas para que nada entrave o deleite do jogo da imaginação, para que não se turve o prazer de figurar ações e ânimos que são vívidos, mas irreais, é preciso que a consciência sustente o poema pela decisão de contemplá-los, isto é, que o jogo do imaginário seja aceito e suas regras respeitadas. A *intencionalidade* da

literatura vem daí; ela é o correlato de uma fragilidade extrema. Basta que se distorça essa contemplação ativa — basta que, mesmo sem desviar a vista dos versos, eu divida minha atenção entre a seqüência das palavras e a indagação sobre uma realidade que suponha existir por trás delas, e imagine ser a sua causa — para que todo o encanto se arruíne, o imaginário se disperse, e o poema, perdida a sua significação verdadeira, se reduza à mais banal, ou mais absurda, das mensagens.

A fidelidade ao concreto e, de certo modo, a própria mímese começam na articulação da estrutura verbal do poema. Um poema é uma mensagem única, ainda que veicule conceitos abstratos (como na poesia sentenciosa) ou se componha de expressões simples e diretas (como no caso da canção sem "imagens"). A disposição das palavras no poema singulariza-as; o contexto poético neutraliza a generalidade que elas apresentam na linguagem casual. Daí o estabelecimento, entre o significado geral dos versos e a interação particularíssima dos elementos do significante, de uma tensão viva, que já nos anos heróicos do formalismo russo se julgava capaz de aguçar a percepção do real e de captar em minúcia as suas linhas.

Podemos dizer que a mímese poética é imitação das palavras, que se refletem e se correspondem, antes mesmo de ser representação de algo externo. Aristóteles mostrou que só a armação interna da intriga, só a composição dos personagens a partir dos dados do drama, e não de fora, poderiam constituir critério de apreciação estética. É preciso estender a noção de irrelevância do extrínseco (conforme, aliás, a *Poética* sugere, em 1461 a 9) ao terreno da própria dicção, ao plano verbal, ao domínio dessa interiorização da mímese que precede a referência do poema à realidade.

A evidência da *mímese interna* nunca é maior do que na lírica. Os estados de ânimo, tema da imitação, freqüentemente são mais uma causa final, um horizonte de referência, do que propriamente objeto de descrição. Até mesmo nos poemas de atitude realista, alheios a toda fluidez evocativa, a alusividade lírica não é "direta". Donne, por exemplo, que se vale amiúde de comparações tão nítidas e explícitas, não quer

com elas fugir à função lírica de transmissão de estados de ânimo em troca de não sei que ideal de pura "observação": apenas, numa conjungação (longo tempo perdida após a *metaphysical poetry*) de emoção com pensamento, opera sem cindir o estímulo emocional do poema da ação simultânea de uma rara agudeza intelectual.

Outra conseqüência do primado da mímese interna é a derrocada do conceito de originalidade baseado em termos de conteúdo. Se a imitação funciona através de figurações concretas, e se estas são obtidas pelo jogo das múltiplas correspondências do significante, é claro que a inventividade do poeta estará no como ele diz, não no que ele diz. Pope poderá copiar à vontade seus gregos e latinos; o que é essencial é que ele nos serve os temas clássicos num verso inglês peculiaríssimo. Em *Este é o rio, a montanha é esta* de Cláudio Manuel da Costa, os últimos versos,

Que da mesma saudade o infame ruído
Vem as mortas espécies despertando.

contêm uma alusão a Horácio; mas a diversidade do significante neutraliza toda relevância deste fato para a avaliação do resultado poético. A citação clássica deve ser levada em conta no plano dos componentes do soneto; isoladamente, porém, ela não atribui nem retira coisa alguma à sua originalidade *estética*.

Segundo Jakobson, a função poética (a "projeção" explicitada, páginas atrás, em nossa definição do lírico) se combina preferencialmente, conforme os grandes gêneros básicos da literatura, com três outras funções lingüísticas: a referencial, no caso do épico; a conativa, marcada pelo interesse pelo interlocutor, no caso do dramático; enfim a emotiva ou expressiva, focalizada na atitude (real ou ficta) do emissor a respeito do conteúdo da mensagem lingüística — no caso do lírico. No gênero épico, domina a terceira pessoa (ou ausência de pessoa, como prefere Benveniste); no dramático, a segunda pessoa; no lírico, a primeira.

Quarenta anos antes da divulgação de seu *Linguistics and poetics*, num estudo sobre a poesia futurista russa datado de 1921, Jakobson colocara a poesia mais próxima do modo emotivo do que do modo cognitivo do discurso, pela maior importância assumida, no primeiro, pela textura fônica. Todavia, já neste antigo ensaio, a emoção poética era distinguida dos sentimentos empíricos. Tanto o discurso cognitivo quanto o emotivo representam formas de comunicação imediata; as palavras se consomem na sua utilidade. No discurso poético, ao contrário, as palavras valem fundamentalmente por si e não pelo seu significado. Em *Que é poesia*?, de 1933, a mesma tese vem repetida: em poesia, a palavra é percebida como palavra e não como signo de um objeto denotado ou como expressão de uma emoção. Portanto, os direitos da mímese interna e a soberania da lógica poética são assegurados contra todo reducionismo. O lingüista reforça e enriquece o princípio-chave da *Poética*. Mas, e isso é igualmente importante, seu objetivo não era a afirmação de nenhum esteticismo. Da mesma maneira que a noção de mímese não isola a obra de arte do mundo, mas faz ler o mundo nas malhas da obra, o reconhecimento lingüístico da autonomia do estético não levava ao separatismo da arte, como bem observou Victor Erlich na sua excelente análise de conjunto do formalismo eslavo. A prova é que, do autonomismo não purista de *Que é poesia*? Jakobson passou, em 1935, a seu estudo mais "mimético", o texto sobre o caráter de passividade da cena lírica de Pasternak.

O ensaio sobre Pasternak trazia também uma definição do lírico: a lírica é a primeira pessoa do singular, no tempo presente. Esta última característica — a localização da lírica na escala da temporalidade — desde Jean-Paul é invocada como elemento de determinação do gênero lírico. Subjetividade e presente são dois aspectos da atuação da consciência reflexiva, *interiorizante*, simultaneamente alheia ao mundo delineado e objetivo da ação épica, fluente no tempo passado, e à aceleração de conflitos do drama, que protende ao futuro. Assim, vista do ângulo da polaridade epistemológica e da estrutura

da temporalidade, a lírica, mímese dos estados de ânimo, afeiçoa-se às duas vertentes do processo de interiorização descritas por Wolfgang Kayser: dissolução dos contornos do universo objetivo, e compensação desta evanescência pelo rigor que ganha a música das palavras.

A mímese interna é a encarnação do processo imitativo no nível do *medium* da poesia, que não é simplesmente a linguagem, e sim a linguagem submetida ao uso seqüencial de unidades equivalentes em termos de paradigma, isto é, à projeção definida por Jakobson. Esta encarnação atinge força máxima na lírica. A interiorização encarna a mesma imitação da *stasis* no nível das estruturas da consciência. Por conseguinte, mímese interna e interiorização representam especificações, nos domínios lingüístico e psicológico, do processo mimético peculiar ao gênero lírico.

O fenômeno porém, por nós chamado "astúcia da mímese", não concerne especificamente ao lírico. A obtenção de um conhecimento especial sobre aspectos "universais" da vida humana (considerados de interesse constante para o espírito) mediante a figuração de seres singulares é comum a todos os gêneros literários; é o *modus operandi* da literatura em geral. Ora, a astúcia da mímese indica a causa final do literário, que guarda o segredo da universalidade das suas obras: essa capacidade de interessar aos homens em qualquer tempo e lugar. Assim, enquanto, do ponto de vista do *medium* empregado, existe entre o poema, de um lado, e a narrativa e o drama, do outro, uma diferença de grau (maior ou menor força da projeção de Jakobson); enquanto, do ponto de vista da maneira de imitar (uso diverso de estruturas da consciência) e do objeto da imitação (ação em *stasis* ou ação atualizada), entre o poema, de uma parte, e a narrativa ou o drama, de outra, existe uma diferença de natureza — do ponto de vista da sua finalidade (conhecimento não só intelectivo de situações de permanente interesse humano), o poema, a narrativa e o drama se identificam, constituindo o núcleo do que designamos por literatura.

Portanto, para completar nossa definição de poema, necessitamos adicionar, aos elementos específicos já relaciona-

dos (*medium*, e objeto da imitação, comportada neste último, de forma implícita, uma maneira própria de imitar), um dado geral (a finalidade), comum ao poema e aos outros dois gêneros do literário. Inteira, a definição fica a seguinte:

Poema é uma espécie de mensagem verbal fortemente regida, quanto ao funcionamento da linguagem, pela projeção do princípio de equivalência do plano da seleção das palavras para o plano de sua seqüência na frase. Esta mensagem consiste na imitação de estados de ânimo (*stasis*), e tem por finalidade a transmissão indireta, por meio de estímulos não puramente intelectuais, de um conhecimento especial acerca de aspectos da existência considerados de interesse permanente para a humanidade.

O conceito de mímese, central na nossa definição, ainda me parece a mais útil das idéias em poética. Ele tem por si o prestígio histórico de ter-se confundido, desde o primeiro esforço de clarificação sistemática que mereceu, com o resgate da independência e da dignidade do poético, ameaçadas pela censura moralista. Mas mesmo hoje, vinte e quatro séculos depois de Aristóteles, a noção de mímese é uma poderosa arma ideológica, e só cabe lamentar que a estética contemporânea o tenha com tanta freqüência ignorado, ou então — como no último Lukács — tenha levado tanto tempo para render-se, ainda que de forma hesitante e incompleta, à fecundidade analítica deste conceito entre todos plástico e flexível. Mímese é, muito mais que todas as variantes, idealistas ou não, da velha muleta da "expressão", um conceito apto a colher, no terreno estético, os benefícios da tendência à superação da metafísica que caracteriza o espírito da cultura moderna. Numa época que não só perdeu seu "centro" ontológico, sua imagem fechada do mundo, como se dispõe a abandonar as últimas nostalgias de um ponto fixo do ser, as ofertas tão obstinadas quanto anacrônicas de "centros" sobressalentes, enfim todos os derradeiros obstáculos a uma visão aberta, não-substancialista, do universo — o papel de um conceito que já traz a abertura inscrita em si só pode crescer. A mímese é um espelho; não reflete nada a priori; por isso, é capaz de reproduzir tudo. Constitu-

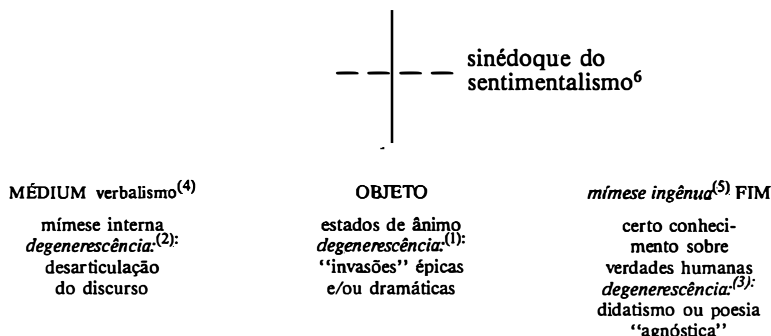
cionalmente alheia ao apriorismo, não saberia, sem violência, autorizar nenhuma das abordagens reducionistas do fenômeno estético. Não seria justo dizer outro tanto a propósito da noção de expressão, quer na versão croceana — "faculdade" pura e virgem, idéia exaltadamente idealista de uma arte abstrata e descarnada — quer no extremo oposto da versão marxista — onde o estético, quando não é entendido como medida de uma atemporal essência humana, "se explica" pelo efeito que causa em nós o reconhecimento, nas obras de arte, das várias etapas da "autoconsciência do desenvolvimento da humanidade" (Lukács), ou seja, nem mais nem menos do que a simples tradução, em termos profanos, da idéia da arte como forma do Espírito Absoluto: aquela mesma que Baudelaire já achava inadmissível, no tempo algo remoto da Revolução de 1848...

Em geral, as teorias não-miméticas ou reduzem o poético a uma fórmula intelectualista, com sacrifício da autonomia estética, ou o segregam numa pureza de vestal, arabesco num vácuo desertado pelo mundo. Sobre tais desvios, a superioridade da concepção de mímese é evidente. Só lhe é necessário manter-se em alerta analítico, para não deixar que a maneira freqüentemente equívoca em que se expõem seus componentes danifique a sua riqueza de compreensão.

A lírica tem por objeto a imitação de estados de ânimo, através de um discurso organizado de maneira especial, e, por finalidade última, determinado conhecimento de verdades humanas universais. Aí estão os três elementos da imitação lírica: objeto, *medium* e fim. Estes elementos podem ser mal concebidos e mal operados em sua essência. Assim,(1) se o poeta se enganar sobre o objeto, o poema, disposto como lírico, poderá resultar desproporcionalmente "épico" ou "dramático"; se, como unidade, não se tratar de um poema misto, a conseqüência estética será negativa;(2) se o engano for quanto à natureza do *medium* ou veículo, haverá insuficiência de expressão; o poema será defeituosamente articulado;(3) se o erro atingir a natureza do fim, em vez de verdades poéticas, teremos o vício do didatismo, ou então a supressão da força cognitiva do

literário. Estes erros podem afetar a criação (erros do poeta) ou a leitura (erros do leitor e do crítico). As teorias "platônicas", ou a tese de Richards em que ele recusa valor cognitivo à poesia, são casos diferentes desta mesma distorção. Os elementos do processo lírico podem ser confundidos não em sua essência, mas uns com os outros;[4] se se confundir o *medium* com o objeto, o poema cairá no puro verbalismo, seja ele acadêmico ou de (pseudo) vanguarda;[5] se o fim for tomado por objeto, o poema, dedicado à pintura de universalidades abstratas, será o oposto da astúcia da mímese, da figuração do universal no e pelo singular; será produto do que se deveria chamar "mímese ingênua", o pecado que Allen Tate classifica como "angelismo". Finalmente, o processo de mímese lírica pode ser todo ele confundido com um de seus elementos: é o caso[6] de confusão da lírica com seu objeto; pela extensão da identificação deste com os estados de ânimo a um império generalizado do emotivo, encarado também como fim e veículo da poesia, o poema se diluirá em versalhada sentimental, isenta de energia intelectual, desprovida de qualquer *insight* sobre a experiência, e (paradoxo apenas aparente) do próprio poder de emocionar. Já Lessing dizia da lírica de Klopstock que era "tão cheia de sentimento, que, ao lê-la, com freqüência não se sente nada". Esta última confusão criada pelo baixo romantismo, e dotada de uma persistência daninha, é a seu modo uma sinédoque, uma *pars pro toto*: toma-se um elemento do processo lírico pela sua totalidade. A seguir, o gráfico desses seis erros contra o bom funcionamento da lírica:

PROCESSO MIMÉTICO NA LÍRICA



Dispondo de uma caracterização global do processo lírico, vejamos agora como ele se abre à realidade histórica. Numa página de *La pensée sauvage*, Lévi-Strauss lembra que a vida de uma obra de arte é uma espécie de diálogo com várias formas de contingência: com as vicissitudes da execução, com os imponderáveis de seu consumo, ou com os elementos de seu modelo, a cuja flutuante variação a obra impõe a cristalização de uma estrutura.

Estes três modos de composição entre estrutura e contingência são comuns a toda arte; mas o diálogo com as variações do modelo tem um peso decisivo na arte das chamadas culturas históricas. "Modelo" é a palavra usada por Lévi-Strauss, porque sua análise parte de um comentário sobre pintura. Podemos estender a noção à literatura, e em verdade o nosso carinho pelo conceito de mímese não deixa de facilitar a transposição.

As obras literárias têm finalidades práticas. Para começar, são veículos de comunicação. Porém, à diferença de outras mensagens, a forma é nelas tão importante quanto o seu significado. Este último, não raro, se oblitera. Na qualidade de leitor comum, dificilmente seria capaz de ler, numa canção de amigo da Idade Média portuguesa, exatamente o mesmo significado que um seu contemporâneo. Da pátina desse velho sentido, resta-me a forma da canção. Contudo, se eu não puder associar-lhe uma significação concreta e rica, a forma ficará tão magra quanto o desenho de uma tela em que se reproduza uma cena fugida da memória dos homens. É preciso, portanto, recuperar a riqueza do significado do poema. Mas este sentido recobrável não pode ser apenas a acepção estrita das palavras; aquela obliteração não foi só casual; entre a mensagem tal qual se lia em seu tempo e a vida contemporânea, a mudança dos costumes é suficiente para tornar sem interesse profundo grande parte do significado primitivo. Devemos inserir a canção numa perspectiva mais ampla: devemos lê-la como um monumento (não simples documento!) e assim, na sua mensagem própria, decifrar uma significação bem mais vasta, o "espírito" todo de uma época. Este sentido cultural,

ou *conteúdo* da obra de arte, buscado pela iconologia de Panofsky, foi definido por Peirce como "o que a obra deixa transparecer, sem ostentar". Para que se pudesse intentar conscientemente a sua recuperação, foi necessário que se passasse a entender a história como uma sucessão de diferentes configurações culturais. Isto ocorreu pela primeira vez quando a Renascença generalizou a nostalgia da Antigüidade e a percebeu, contrariamente ao sentimento medieval, como idade áurea, para sempre extinta.

O conteúdo de um poema é de certo modo o produto de uma mímese cultural. Entretanto, a leitura nos versos da imitação de uma cultura nasceu de um interesse básico pela forma — da necessidade de ouvi-la dizer mais. Por isso, a tentativa de interpretar o poema como mera expressão de realidades históricas, *sem partir da atenção constante à sua forma* (a consideração do poema como puro documento) sempre esteve condenada ao fracasso crítico, à impotência do juízo estético. A mímese cultural exige o cancelamento do reducionismo e o respeito pela estrutura da obra de arte, a qual será vista então, como homóloga aos sistemas da cultura que a originou.

Freqüentemente, o que nos impede de enxergar no poema a abertura ao mundo histórico, sem cair na mutilação documental, são preconceitos derivados do quase monopólio mantido entre as ideologias artísticas, no que concerne às relações significativas entre literatura e sociedade, pela concepção realista, formada no século passado em torno do romance de 1830. O realismo nos acostumou à idéia de que a literatura espelha a aparência sensível da realidade, a camada factual e empírica do processo histórico, tal como acontece nos romances de Balzac, Stendhal e, uma geração depois, de Flaubert. Os mais importantes estudos de sociologia da literatura tomaram quase sempre por base a narrativa, não a lírica; e a poderosa irradiação do realismo contribuiu como nada para divulgar a impressão de que as características de um determinado movimento estilístico eram as do gênero narrativo em si. Por outro lado, a elite poética do século XIX, obrigada a polemizar contra a poesia retórica e propagandística da era vitoriana, sublinhou

naturalmente a autonomia da função estética, mas deixou na sombra a capacidade de alusão ao mundo típica das grandes obras líricas. A teoria da arte pela arte de Baudelaire, com seu culto ao esteticismo de Gautier, é muitíssimo mais polêmica do que analítica; mas *Les fleurs du mal* é, do ponto de vista da representação da cultura européia oitocentista, um livro capital. Tacitamente foi-se chegando à insustentável convicção de que o romance reflete a realidade, enquanto a poesia seria simples questão de "imaginação", o prato favorito das teses idealistas: Croce, embora fosse o mais duro inimigo da teoria dos gêneros, não se lembrou, alguns anos depois da publicação da *Estética*, de definir a intuição pela sua *liricità*?

É indispensável ter em mente que o realismo é um estilo determinado, hoje não mais dominante; por conseguinte, a referência histórico-empírica de que ele se nutre, com que constrói o foco do mundo objetual oferecido por seus textos, não é a única forma de presença da realidade no discurso literário. Na lírica, em virtude do fenômeno de interiorização que lhe está na raiz, é especialmente raro depararmos com um mundo de aparência factual bem recortado e preciso. O foco referencial não consiste sempre, nem mesmo na narrativa, na matéria histórico-empírica. Na *Recherche*, que representa a culminação de um deslocamento já sensível em Flaubert e mais ainda no romance russo, a referência cultural — os modos de vida e o reino dos valores culturais — toma a dianteira estética em relação ao processo histórico *stricto sensu*; este muda de plano, sem por isso desaparecer (veja-se, p. ex., o papel do caso Dreyfus em *Le côté de Guermantes*). Em Kafka, onde a observação realista se transforma em relato maniacamente minucioso de acontecimentos fantásticos, a referência em foco não é mais, obviamente, qualquer processo histórico, quer político-social, quer cultural: uma visão arquetípica do homem ocupa o lugar mais saliente.

O que precede não significa, de modo algum, que toda obra literária não reflita, em certos pontos, a realidade político-social, a cultural, e a de aspectos permanentes da vida humana. No entanto, para a análise literária, convém discernir, en-

tre essas várias dimensões do real, qual a mais favorecida pela mímese particular de cada estilo e de cada obra. Ainda aqui, o exame atento da estrutura do poema, longe de isolá-lo do mundo, revelará em que exato nível se articula a representação da existência. Não é difícil compreender que a lírica elabore geralmente uma cena em termos de dados culturais e de arquétipos humanos, e não na linha de referência histórico-empírica. Não é difícil, mas para isso é necessário analisar o poema pelo lado de dentro — como um Lukács era capaz de fazer com a narrativa nos anos de sua *Teoria do romance*, antes que a absorção da mímese numa estética intelectualista e moralizante o induzisse a erigir os modelos realistas em paradigma (ou paradogma) de toda a literatura, com singular desprezo pela força alusiva e evocadora da tradição lírica da era contemporânea. A verdade é que a poesia, sobretudo nos dois últimos séculos, nada fica a dever, em poder de abertura ao mundo, aos grandes mestres que, em outro gênero e em outro estilo, elevaram a ficção do realismo à mais alta hierarquia literária.

Paris, agosto de 1967.

O lugar de Rilke na poesia do pensamento

O que é dito através do poema e o que é dito através do pensamento não são de nenhum modo idênticos. No entanto, um e outro podem, de maneira diferente, dizer o mesmo. Mas isto só se alcança se o abismo entre poesia e pensamento se abre pura e decididamente.

HEIDEGGER

A primeira coisa que nos vem à mente a propósito das *Elegias de Duíno* é o seu aspecto de poesia filosófica; mas o conceito de poesia filosófica ainda aparece às vezes contaminado pela idéia de literatura doutrinária, tão justamente combatida pelo gosto moderno. Para resgatar a noção de uma poesia do pensamento, é preciso recorrer ao antídoto de outra convicção moderna: a de que, na alta literatura, a força do sentimento convive harmoniosamente com a energia intelectual. É certo que a lírica tem por objeto a representação de estados de ânimo — e não de idéias — através da qual se atinge a indicação de verdades dotadas de permanente interesse humano. O sentimento é portanto o tema da imitação lírica e o veículo do conhecimento literário, por isso mesmo irredutível à cognição puramente intelectual. Mas não há por que identificá-lo com a totalidade do processo lírico. Para conseguir a representação do sentimento, a função intelectual é necessária. O poema imita emoções, mas não se elabora com elas. O instrumento do poeta não são os seus estados de ânimo e sim uma forma determinada de mensagem lingüística, para cuja articulação é imprescindível o concurso do intelecto. Além disso, as próprias emoções podem ter as idéias por tema. A experiência intelectual pode, como qualquer outra, provocar vivên-

cias afetivas. Assim, quando se leva em conta a totalidade dos elementos operantes no processo da criação lírica — *o medium* (o discurso organizado por padrões diferentes dos da linguagem usual), o objeto (a representação de emoções) e o fim (a iluminação de aspectos universais da vida humana) — é forçoso reconhecer que os sentimentos não se confundem com essa totalidade, mas apenas com um de seus componentes. Num texto literário, quando a parte significa o todo, estamos diante de um caso de sinédoque. A noção preconceituosa que estabelece oposição entre poesia e idéias, entre a lírica e o intelecto, é a seu modo uma substituição de um todo (processo lírico) pela sua parte (objeto da lírica). Mas ao passo que, no texto, essa figura é um mecanismo legítimo, a "sinédoque do sentimentalismo", como criação e como entendimento do lírico, é uma distorção que afeta a qualidade do poema ou do juízo.

A história da poesia moderna viveu um dos seus grandes momentos teóricos quando T. S. Eliot denunciou essa visão viciosa, deplorando aquele divórcio entre a idéia e a emoção por ele denominado "dissociação da sensibilidade". Mas a poesia filosófica não tem por únicos inimigos os partidários da exclusividade do sentimental, dos que se esquecem da natureza específica do fenômeno lírico e do caráter intencional (no sentido fenomenológico) das emoções: do fato da emoção supor um objeto. Há quem receie, na lírica do pensamento, o perigo da generalidade, a fuga à devoção ao concreto fora da qual nem a literatura, nem nenhuma arte chega a possuir valia estética. Mas este risco não é privilégio da poesia filosófica: ele é a perdição em potencial de qualquer poesia. A arte é uma forma de alcançar o universal pela representação do singular. Na literatura, uma espécie de *astúcia da mimese* extrai, da riqueza concreta das figurações do imaginário, significações persuasivamente verdadeiras e universais. É sabido que essa fraude atua pelo jogo da organização do discurso, pelo emprego no plano da seqüência da frase de relações de equivalência (negativa ou positiva) existentes entre os elementos do significado no chamado plano paradigmático ou da seleção verbal; as conexões *in absentia* tornam-se conexões *in praesen-*

tia, para usar os termos de Saussure. Em poesia, onde essa projeção de um a outro plano da construção do discurso obtém seu máximo rendimento, o sentido das frases se encarna no som das palavras. As palavras refletem-se mutuamente; e antes mesmo de haver, no poema, a imitação de uma situação qualquer, realiza-se uma como que *mimese interna*, que não é senão o sistema das correspondências entre os vários elementos do significante. A maior ou menor energia dessa mímese — e não a ocorrência maior ou menor de conteúdos intelectuais no poema — determina o grau de realização estética do discurso lírico.

Provavelmente, nós não faríamos uma defesa tão viva da validez, em tese, de uma poesia filosófica, se a lírica do pensamento não se tivesse assegurado um lugar tão importante no conjunto da literatura moderna. Na realidade, as origens do lirismo moderno remontam à poesia filosófica de Goethe. Seu surgimento, no período final do século XVIII, coincidiu com um intervalo singularmente estéril na história da filosofia alemã (embora não da cultura alemã) e caracterizou-se por uma oportuna emigração, para o terreno literário, da iniciativa de interpretação do mundo. A partir de Goethe, *a poesia do mundo* (e dentro dela o gênero propriamente "filosófico", isto é, de articulação explícita de uma concepção do ser) confundiu-se com os mais altos cumes da poesia, de Hölderlin a Novalis, de Keats a Leopardi, de Baudelaire a Mallarmé, preservou a autonomia da sua contribuição intelectual e avantajou como nunca a presença das obras líricas na mais alta hierarquia literária. Parte não pequena deste êxito deveu-se à participação da poesia nas direções mais profundas da cultura moderna e, entre elas, no esforço de edificar uma nova ontologia, uma nova teoria do ser.

Se a poesia de interpretação autônoma do mundo data de Goethe, seu período estritamente contemporâneo começa com Baudelaire. De 1770 a 1857, isto é, das canções de Sesenheim às *Flores do mal*, a poesia introduziu modificações no próprio eixo da visão clássica do ser, baseada no princípio da transcendência. Não nos demoraremos na consideração do

conteúdo filosófico do lirismo de Goethe, ou de Hölderlin, nem na complexa trama de motivos através dos quais o romantismo de Iena, na tentativa de restaurar o sentido da transcendência, impulsionou decisivamente a inquietação do espírito moderno. Em Baudelaire, já não é só o transcendentalismo que é posto em causa: é toda metafísica substancialista, teológica ou não. A crise da cultura é a raiz de sua lírica; nela, tanto as ilusões românticas quanto a serenidade setecentista arruínam-se aos golpes do tédio que se transforma em angústia. Resta-lhe a arte, insubmissa ao real, mas, por isso mesmo, evasão desenganada do desconcerto do mundo, e não modelo ou reflexo do ser. A poesia de Baudelaire, nascida do sentimento agudo da crise humana do nosso tempo, é lirismo do mundo, mas não poesia filosófica.

Seria necessário que o declínio da visão substancialista avançasse ainda mais para que a lírica recuperasse, a par do poder de revelação autônoma do mundo que não a deixara, o dom de articular uma interpretação do ser. Quando Goethe acolheu em si a capacidade de reflexão ontológica que nenhum filósofo profissional alemão, entre Leibniz e a maturidade de Kant, soubera empregar, a poesia lírica foi a beneficiária dessa fecunda transferência. O homem que levou a posição substancialista ao ponto de exasperação em que habita a sua própria ruptura, Nietzsche, foi um moralista que desprezou até mesmo a técnica de expressão da tradição filosófica. Nesta segunda ausência da filosofia "disciplinar", constitui-se a poesia de Mallarmé: a restauração da poesia filosófica não foi devida à filosofia.

A poesia filosófica de Mallarmé toma a forma de uma *poesia da poesia.* Desde cedo se compreendeu que o lirismo mallarmeano é reflexivo, e que o objeto de sua reflexão é a própria criação poética. Mas o que nunca ficou bem claro, pelo menos até a indispensável análise de Jean-Pierre Richard (*L'univers imaginaire de Mallarmé*, 1961), foi o caráter não-restritivo desse objeto. Em Mallarmé, a poesia da poesia não é uma meditação sobre determinada região do ser (a da criação literária). A poesia da poesia é a encarnação de uma teoria do ser em geral; o exame da criação é uma ontologia. Sem dúvida,

o que aí se diz sobre a obra, sobre o seu fazer e a sua leitura, tem também um valor de fenomenologia do processo poético; portanto, de uma eidética "regional" nos termos de Husserl. Quase toda a produção de Mallarmé pode ser interpretada nesse registro. Mas a própria possibilidade de uma interpretação "regional" é conseqüência de uma determinada visão do ser. A razão profunda dessa analogia, que torna ambígua a poesia da poesia, para fazê-la evocar não só o poema, mas o mundo, o ser em estado puro, reside no endereço anti-substancialista do pensamento mallarmeano. Do ser, só é possível falar por analogia. A nova visão ontológica, a que repugna toda essência fixa, todo "centro" substancial, privilegiadamente imposto, sotoposto (*sub-stans*) à variedade irredutível dos seres, reencontra aqui uma das intuições mais felizes da escolástica, a noção do análogo, do não-idêntico que, no entanto, admite a comparação. O processo poético, a luta entre a estrutura e o acaso, reflete a natureza aberta do ser, a sua intimidade com o nada, a sua manifestação escandida entre a configuração e a dissolução, entre o desenho na areia e a água que o desfaz. Cada passo na descrição da consciência poética vale por si e pelo fundamento sem foco da totalidade. A lírica de Mallarmé opera sempre no limite entre o universo e a sua localização analógica. Vista como imagem do ser, a indicação da poesia, tal como Hérodiade, também vive daquela

...hésitation entre la chair et l'astre.

O acaso é invencível, inabolível por qualquer lance de dados, e nada acontece senão talvez constelações. O que sabemos sobre o ser, na poesia que o espelha, é que ele não se rende inteiro a nenhum saber. A idéia não pode conter o mundo, nem mesmo a título de conhecer-lhe apenas as articulações sem os conteúdos. A constelação, única vitória possível contemplada em *Un coup de dés*, lembra Walter Benjamin: "as idéias estão para as coisas assim como as constelações para as estrelas", ou seja, as idéias não são nem o conceito (idealismo objetivo) nem a forma (kantismo) da realidade, mas tão-

somente a transitória configuração do dado num sistema de interpretação fadado a decair, e a só em parte sobreviver. Uma arrumação das estrelas ao gosto do limitado alcance do olhar humano.

A principal conseqüência estilística da *poesia da poesia* de Mallarmé foi a transformação do metaforismo romântico no que, com Eliot, se viria a chamar técnica do correlato objetivo. O substancialismo idealista dos românticos levava a uma *psicofania*, a uma tentativa de exprimir essências sem a mediação do sensível. O impulso psicofânico terminava por restringir os resultados poéticos de outra posição romântica, a crença no primado do todo e no tecido de correspondências entre todas as coisas. Psicofania e metaforismo neutralizavam-se na prática, porque é da essência da metáfora não prescindir da mediação, ao passo que a psicofania busca a comunicação direta. Este foi um dos desequilíbrios internos do romantismo. A *Stilmischung* baudelaireana — a mescla da dicção elevada com temas e expressões vulgares, estudada por E. Auerbach — inicia a superação do estilo "puro" dos românticos, simétrica ao abandono de sua metafísica. O simbolismo de Mallarmé, por força de sua concentração temática, retorna a uma linguagem "pura", mas não à psicofania. Leia-se um poema como *Le vierge, le vivace et le bel aujourd'hui*, ou como o segundo *Eventail*: o metaforismo é total, e essa plenitude, que propiciou tantas aproximações exageradas com o cultismo, não se deve senão ao ânimo terrestre de uma esplêndida acuidade na captação sensorial. O projeto de Mallarmé nunca foi rejeitar o mundo sensível; inimigo confesso do transcendentalismo, pretendia, ao contrário, descobrir na imanência a cintilação multiforme do significado e do ser. A poesia *objetiva*, onde a generalidade brota da imagem concreta e os sentimentos se exprimem através do plástico, é a elaboração suprema do simbolismo e o seu mais valioso legado à lírica contemporânea.

Mas a conquista da poesia objetiva foi o divisor de águas da evolução do estilo de Rilke. Com os poemas "descritivos" dos *Neue Gedichte*, ele despediu-se do decadentismo neo-

romântico e do lirismo de cultivo de *moods* despidos de "intencionalidade" — isto é, sem objeto; da poesia do sentimento pelo sentimento, sem força de revelação do mundo. Walzel identificou na poesia objetiva o declínio da romântica inflação do ego: a *desegoização* (*Entichung*) da lírica. Por ela, e não pela impassibilidade puramente teatral dos parnasianos, a poesia abandona a falácia do subjetivismo, a reverência estúpida pela particularidade biográfica sem sentido universal. "Não escreva poemas de amor", será o conselho de Rilke a um jovem poeta. Com a objetividade, veio a consciência artesanal, a redução da dependência da pura "inspiração", a construção consciente do poema. As *Elegias*, por exemplo, serão várias vezes retocadas. Daí a "poesia objetiva" de Rilke o ter aproximado não só de Rodin e Cézanne, como de Mallarmé. A confluência é bem maior do que talvez se pense. A contraposição entre a atmosfera abstrata e rarefeita do universo mallarmeano e a "poesia das coisas" de Rilke não deve ser vista em termos de um contraste entre a suposta "abstração" transcendentalista de Mallarmé e o "retorno à vida real" nos neo-simbolistas, em Rilke como em Valéry, George, Yeats. Essa é a tese de um livro amável, *The heritage of Symbolism*, de C. M. Bowra; mas é uma tese que não vai além das aparências, porque desentende o sentido ontológico profundo da lírica de Mallarmé. A distância entre os poemas de Mallarmé e os *Neue Gedichte* não provém da passagem da abstração à realidade, e sim da *particularização da visão ontológica em regiões eidéticas delimitadas*, traço comum a todo o neo-simbolismo. Mallarmé poetizara o ser; já Valéry poetizará a poesia (não mais como forma analógica de poetizar o ser, mas como fenomenologia do poético em si), Yeats, a existência humana do ângulo da felicidade, Rilke, o homem enquanto portador da significação do todo. Por mais nobres e elevados que sejam estes temas, são "singularizações" junto à severa generalidade da temática de Mallarmé. A poesia neo-simbolista é um regionalismo ontológico.

Admitida uma nova conceituação do neo-simbolismo, deixemos os *Neue Gedichte* para considerar finalmente a produ-

ção de Rilke nas *Elegias* e nos *Sonetos a Orfeu.* O período em que Rilke os escreve (1912-1923) assiste ao nascimento e à transformação da lírica expressionista, de Trakl e Heym a Gottfried Benn: a poesia do sentimento intenso de desumanização. O expressionismo leva ao máximo grau a condenação nietzscheana da cultura moderna e da sua viciosa morada, a grande cidade. A cidade expressionista não tem mais a objetividade sociológica da *ville* de Baudelaire, a observação histórica que, rompendo o círculo social do poeta e de seus preconceitos, capta ao vivo o reverso da Paris burguesa e atinge até mesmo a evocação da condição inumana do operário, como naquela sombra, naquele triste resto, que cruza anônimo as ruas do *Crépuscule du soir*

Et l'ouvrier courbé qui regagne son lit.

A cidade e a guerra são para o expressionista monstros absolutos, que já não podem ser contemplados sem distorção ou obsessão. Ao lado desse mundo diabólico e da sua figuração deformante, sincopada e visionária, Rilke parecerá sempre sereno e meditativo. Mas onde está a raiz dessa diferença de tom e de ótica? Sem dúvida, no fundo niilista do expressionismo. Gottfried Benn recusou a idéia de que a violência expressionista fosse um protesto de origem humanística. O berro não nascia da amargura de ver o ataque aos valores humanos. O expressionismo, segundo Benn, tinha o espírito vazio. É verdade que Benn é um representante típico da fase "fria" do movimento, da cortante e cética *Neue Sachlichkeit*; mas o seu juízo não vale só para o estilo da nova objetividade: o expressionismo quase inteiro funcionou a rigor sem o que se possa chamar sem grande incômodo uma certa visão do mundo. O próprio Rilke descobriu em Trakl uma "poesia do mundo"; mas a significação da sua obra é, a este respeito, uma grande exceção dentro do expressionismo, cujo universo não tem suporte em nenhum ponto de vista sobre o real. Como o de Baudelaire, o lirismo expressionista desconhece qualquer princípio efetivo de interpretação da realidade. É poesia do mundo sem *centro* ontológico. Por isso, passada a época da exasperação

vivida com a experiência da guerra, o expressionismo sofreu a metamorfose do "esteticismo", disfarce do sentimento de ausência de suporte ontológico. A *Artistik* de Benn corresponde em parte ao culto não-metafísico da *Beauté* em Baudelaire. A distância de um Mallarmé em relação a um e a outro explica-se agora: a poesia filosófica de Mallarmé é a articulação, a focalização, a *tematização* desta visão do ser sem a âncora substancialista, e a aceitação crítica do que, em Baudelaire e no expressionismo, fora e seria sentido como padecimento e angústia, somente atenuáveis pelo jogo alerta das formas verbais.

E a distância de Rilke? A má vontade de Benn para com ele não é difícil de entender. Em Rilke, a aceitação vence o desgosto do mundo. A lírica deixa a denúncia total e restaura a tradição do elogio ético, da poesia de ideais (conquistáveis ou não) de Goethe, Hölderlin e Novalis. Rilke é a tal ponto o continuador dessa linha, que chegará a adotar-lhe o veículo *par excellence*: o poema filosófico. A poesia do mundo dos *Novos poemas* se especificará como lirismo filosófico nas *Elegias* e nos *Sonetos a Orfeu*. Essas obras serão, no século XX, a grande manifestação de vitalidade da tradição germânica de autonomia do pensamento poético, frente às conversões ortodoxas tipo Eliot ou à falta de seriedade dos *flirts* com ideologias esotéricas de um Yeats.

A poesia de Duíno é uma audição:

Stimmen, Stimmen, Höre, mein Herz...

uma escuta solene da mensagem do ser. Pois o belo é apenas o limiar do terrível, da força violenta da verdade. A orquestração das *Elegias*, o seu caráter sinfônico, prende-se antes de tudo à articulação de todos os motivos no pensamento tematizante, dirigido a uma interpretação global e explícita da realidade. A *Elegia I* é uma *ouverture* de modelo wagneriano: ela contém a síntese temática de toda a obra, mas não "desenvolve" os vários fios da trama e, por isso mesmo, já indica o primado do poema total sobre cada elegia singular. Nenhum te-

ma escapa ao horizonte ontológico: basta ver como o amor, tão suscetível de tratamento empírico na história da poesia, é reconduzido ao plano da meditação (sobretudo nas *Elegias II e III*).

Qual é o conteúdo desse horizonte ontológico? O próprio poeta reconhecia em si "uma consciência puramente terrestre". O significado nuclear das *Elegias* é uma espécie de absolutização da terra. O homem pertence à terra quando a transforma, mas a dispersão das suas ações de certo modo os separa. Só na morte ele se completa e se reúne ao processo infinito da totalidade. Assim os mortos bebem da fonte da vida. No entanto, o reconhecimento da morte, o consentir em acompanhar as *Lamentações* na viagem do seu saber, isso permite o ingresso no "invisível" e a celebração (*Rühmung*) da terra no que não mais perecerá, porque já se terá aceito a lei do seu perecer. O canto preservará o passageiro. A música de Orfeu nasce da experiência dos infernos. Ela recolhe todas as coisas na memória dos humanos, e os aproxima desses anjos que são precisamente a imagem dos homens completos, libertos do dispersivo e da ignorância do sentido da morte. O motivo da dispersão fornece a Rilke a sua crítica da cultura. Mas o reino do inautêntico, a cidade, não é mais a aglomeração trituradora de faces tão nítidas aos olhos doridos de Malte Laurids Brigge, a Paris que parecera monstruosamente artificial ao jovem secretário de Rodin. A cidade da *Décima Elegia* não tem os contornos reais da *ville* de Baudelaire, nem é tampouco o inferno obsedante dos expressionistas; é uma evocação rápida, a *Leid-Stadt*, a cidade-sofrimento, o lugar da distração inútil e da existência argentária, que não tardará a ficar para trás no caminho das *Lamentações*. O império do hábito e do movimento vão; o cenário do burguês-dançarino, contrafação da própria dança (*Elegia IV*), a feira dos saltimbancos (*Elegia V*), a instável residência dos trepidantes (*Sonetos*, I, 22) que somos nós. Aí, a precipitação da máquina ameaça desfigurar o homem e desencantar o mundo (*Sonetos*, I, 18, II, 10). Entretanto, pelo senso do indizível, nós conservamos a aura das coisas; a celebração assegura o valor do existente.

Esta caracterização brutalmente sumária deve agora desembocar na definição do pensamento de Rilke. Rilke não crê no transcendental. Ele encarna a mente não-metafísica, o espírito fiel à terra louvado por Nietzsche. Não só exalta a imanência, como a concebe essencialmente em transformação. Rilke faz o elogio da metamorfose, da dissolução dionisíaca de todas as formas no impulso vital, na euforia da destruição criadora. No belíssimo décimo segundo soneto do segundo livro a Orfeu, o célebre *Wolle die Wandlung. O sei für die Flamme begeistert*, o culto da metamorfose alcança o máximo esplendor expressivo; mas ele rege, de par com a morte, todo o edifício rilkiano das *Elegias*, dos *Sonetos* e dos últimos poemas. Terrestre e dionisíaco, o mundo de Rilke aparece como lírica nietzschiana, num sentido muito mais completo do que a "poesia de Maximino" de Stefan George. Contudo, até onde vai a afinidade? O deus de Duíno não é Dionisos, porém Orfeu. Em Rilke, o sentido da terra não se identifica de imediato com a aceitação sem reservas da vontade de poder. Certo exercício da ação pode afastar o homem do centro telúrico. Num dos seus últimos poemas, a força primordial da gravidade ignora o ativo homem de pé, e revigora apenas o homem deitado: um Anteu hiperbólico. O poeta que preza tanto o horizontal, e despreza os saltimbancos em seu esforço inútil, matiza o gosto do dionisíaco de um jeito ignorado por Nietzsche. Para ele, a transformação pode assumir uma feição não só negadora, mas negativa. Sabemos que Rilke aludiu com freqüência aos perigos humanos do mundo industrial, onde os utensílios deslocam as velhas coisas familiares, os objetos "amigos" como que dotados de humanidade. Rilke viveu, como Baudelaire e Proust, um estágio da experiência do *declínio da aura*, analisada por Benjamin. Lamentou a perda do senso da unicidade, do aspecto irrepetível da experiência das coisas; a sua crescente manipulabilidade parece subtrair-lhes uma nobreza, uma distância, uma quase "personalidade" como objetos culturais. A familiaridade que ele rememora é a relação íntima com um *autrui*, com o quase-homem que são as coisas de estimação, ameaçadas pelo reino impessoal da máquina e do útil. A celebração poética arrebata o existente a essa anu-

lação; ela o acolhe no plano do invisível. Foi isso, o selo da qualidade transcendente aplicado às coisas da terra pelo espírito humano, que sugeriu a Franz Josef Brecht falar de "absorção da transcendência no imanente" como posição típica de Rilke.

Mas, se a metamorfose se degrada às vezes em produções meramente mecânicas, ela não é, em si mesma, alvo de nenhuma censura. A criação do homem representa uma sua nobre manifestação. A *Sétima Elegia* é um canto à construção humana. A condenação da máquina admite absolvê-la: bastará que ela obedeça, em vez de dominar (*Sonetos,* I, 18). Talvez nenhuma passagem revele melhor a visão mediana e conciliadora de Rilke do que o início da última estrofe da *Elegia IX:*

Erde, ist es nicht dies, was du willst: unsichtbar
in uns erstehn? — Ist es dein Traum nicht,
einmal unsichtbar zu sein? — Erde! unsichtbar!
Was, wenn Verwandlung nicht, ist dein drängender Auftrag?

"Terra! invisível! Que outra missão tu impões, senão a transformação?" O invisível, o resgate da anulação, convive com o impulso de metamorfose. "Ser invisível uma só vez" é o sonho da Terra: uma só, porque a transformação deve prosseguir, porque a celebração, em última análise, não a contraria. O homem dá valor ao perecível enquanto inelutavelmente perecível. Orfeu começa a cantar a partir da experiência da morte. Rilke encobre com a exaltação nietzschiana da metamorfose o sentimento do declínio da aura. O abrigo das coisas no invisível do canto e da memória humana, a celebração da terra é o compromisso poético que resulta da não-tematização da desarmonia entre valor e produção. Para Nietzsche, esta desarmonia inexiste: com a "inversão de todos os valores" e o reconhecimento da vontade de poder, "valor" equivale simplesmente a perspectiva; os valores são as condições de conservação e de crescimento que a vontade de poder se fixa a si mesma. A questão do valor é interior ao infinito da produção. Para Benjamin, certos valores ameaçam, com sua decadência, a própria situação do homem. Baudelaire inaugura a

lírica contemporânea pela denúncia do enfraquecimento desses valores. Mas Baudelaire não expõe a ruína da aura de maneira sarcástica, como se se tratasse da despedida irônica de uma velharia cultural. A profundidade de sua poesia deriva da dimensão de perplexa perturbação em que o declínio da aura coloca o espírito moderno, em sua preocupação com a autenticidade da vida. Em Benjamin, a ambivalência axiológica da experiência do desaparecimento da aura não foi satisfatoriamente tematizada. Da confiança bastante rígida e suspeita que ele depositara na técnica moderna, em *A obra de arte na época da sua reprodutibilidade técnica* (1936), Benjamin passou à análise em aberto do seu ensaio sobre Baudelaire (1939), o último que escreveu. Rilke velará essa ambigüidade pelo casamento poético da celebração com a metamorfose. A propósito de Mallarmé, nós nos aproximamos de Benjamin e de sua sóbria noção das idéias como constelações. A constelação é a figura passageira que cada fase histórica desenha no renovado impulso de interpretação do real. *Sternbild* é também uma imagem de Rilke. No oitavo soneto do primeiro livro a Orfeu, uma jovem Lamentação eleva subitamente aos céus

...ein Sternbild unserer Stimme

"uma constelação da nossa voz". Mas no antepenúltimo soneto do segundo livro, o vulto de Vera, na sua dança órfica, é capaz de ultrapassar a ação cega da natureza:

Du, fast noch Kind, ergänze
für einen Augenblick die Tanzfigur
zum reinen Sternbild einer jener Tänze,
darin wir die dumpf ordnende Natur
vergänglich übertreffen.

"...completa / por um instante a figura de dança / para (fazer) a pura constelação de uma dessas danças / em que a Natureza, ordenadora inconsciente, nós / os efêmeros, ultrapassamos". Rilke não abandona o terrestre. O invisível só vive um momento. O gesto da dançarina igualmente se perderá: ele é o símbolo da transformação. Porém ela dança para Orfeu: seu bailado eleva o movimento à celebração. O *pathos* mais caracteristicamente

rilkiano reside no júbilo orgulhoso dessa elevação interior. Nele se perde, não bem a consciência do perecível, mas aquela insistência freqüentativa do acaso destruidor, que era a origem das sóbrias constelações de Mallarmé e de Benjamin.

Este orgulho, esta vaidade do humano singulariza Rilke no sombrio elenco poético da nossa época. O cantor da terra é um humanista. Haverá alguma relação entre o seu humanismo e a cobertura poética de uma contradição, em que nós percebemos a essência do seu celebrar? Rilke supera o voluntarismo ontológico de Nietzsche, mas "esconde" a perplexidade de Benjamin diante da técnica moderna. Segundo Heidegger, a metafísica não é só o sobrenaturalismo, a ilusão do transcendental combatida por Nietzsche. A metafísica resulta do esquecimento da diferença entre o ser e o ente. Toda vez que o ser é concebido a partir do ente, o discurso sobre o ser (ontologia) é na realidade uma representação do existente, sensível ou supra-sensível. Ser (*einai*) significa "estar presente". A substância, o ser do ente, a essência do que é, dizia-se em grego *ousia*: mas a *ousia* era uma *parousia*, uma aparição, uma chegada, uma vinda, um estar perto de nós. No abrir-se de uma flor, no tomar corpo de uma obra humana, algo se desoculta, se revela, e é conduzido para diante do nosso olhar, isto é, produzido. Verdade (*alétheia*) significa desocultação. Numa passagem do *Banquete* citada por Heidegger, Platão chama "tudo o que passa de não-presente a presente" de *poiésis*, poesia. A presença é o ser do presente. Porém, "quando a presença é denominada, já existe representação do presente" (*Holzwege*). A presença passa a confundir-se com o presente, não, é claro, com qualquer presente, mas com o mais geral, o primeiro dos presentes: o *summum ens*, o ente supremo. Assim, num movimento natural, a ontologia oculta, olvida o ser da presença na determinação do ser do presente. Aqui se situa o início da metafísica. Toda a história da filosofia (e não apenas da instauração socrático-platônica, no entender de Nietzsche) é metafísica. Com o advento do idealismo, a representação do ser ganha consciência de si mesma. Por isso Hegel, num conhecidíssimo passo da *História da filosofia*, declarou que em

Descartes acabava a grande navegação, o longo circuito do pensamento antes de desembarcar na terra da autoconsciência: "a consciência de si é um momento essencial da verdade". O ser do ente se interioriza no *cogito*. Caberá a Leibniz apontar a essência voluntária do *cogito*, "*ens percipiens et appetens*". A vontade de poder de Nietzsche desembaraça o ente-apetite dos seus últimos disfarces. O imperialismo do ente é declarado: pois a vontade de poder não é um desejo do que falta, mas um querer-se a si mesmo, querer-se mais forte no que se é (*Vontade de poder*, aforisma 675). Para Eugen Fink, o *Zaratustra* e a doutrina do eterno retorno fazem de Nietzsche o primeiro arauto do "jogo do mundo", do ser em aberto, da superação da metafísica e do substancialismo. Para Heidegger, a obra inteira de Nietzsche representa o apogeu da metafísica, a hipérbole do *cogito* em seu derradeiro avatar, o desmedido orgulho do ente que se autoafirma esquecido do ser e da reserva não-presente da presença. Nietzsche, o terrestre, o dionisíaco, é o espasmo lógico e final da prepotência do ente.

Em *Para que poetas*? (1946), texto comemorativo do vigésimo aniversário da morte de Rilke, Martin Heidegger considerou a sua lírica essencialmente metafísica. A "celebração" de Rilke — a sobrevivência da terra no calor da lembrança humana — está para o filósofo prefigurada na *logique du coeur* de Pascal. Mas a interioridade pascaliana é uma face complementar da razão cartesiana. Ambas são vertentes metafísicas da era moderna. Em conseqüência, o Anjo de Duíno, em quem se realiza a salvação do visível pelo invisível da celebração, é da mesma família que Zaratustra. O asilo interior é habitado pelo ente. O "aberto" de Rilke é, como a abertura nietzschiana, uma simples dimensão (interior) do ontológico: do primado do ente.

Gesang ist Dasein

(*Sonetos*, I, 3,) é a fórmula mais concisa da transfiguração do ente enquanto presente sem memória da presença.

Reflitamos agora sobre o enigma da nossa epígrafe. O

pensamento poético de Rilke é metafísico; o que nós chamamos de compromisso lírico da celebração é uma metamorfose da ontologia. Mas o próprio Heidegger ensina que depois de Nietzsche, em seguida ao seu apogeu, a metafísica está condenada ao inessencial. A realização da metafísica é um *fait accompli.* Se o pensamento de Rilke ainda é metafísico, e se a sua lírica é manifestamente filosófica, como desentranhar de uma visão superada a razão da validez atual dessa poesia?

Todo poema reexperimenta para a humanidade o relance da constituição da linguagem. No instante, e só nesse instante, em que nasceu a linguagem, em que tudo passou a ter ''sentido'', entre o significante e o significado ocorreu uma adequação absoluta. A linguagem-depósito sempre se formou gradualmente; ela é o resultado de uma antiquíssima geologia. Mas o fenômeno da significação só pode ter surgido num repente; só pode ter sido uma ruptura perfeitamente inaugural, como constantemente se pensou, de Humboldt a Lévi-Strauss. Cada poema revive, esforça-se por reviver, essa experiência originária. Cada poema se nutre do mito da significação absoluta, primeva, total. No entanto, é claro que essa significação, cuja localização histórica é simplesmente suposta, mas desconhecida, pela simples razão de que ela é constitutiva da própria história, é claro que essa significação não tem um conteúdo captável. Ela é o grau zero da significação. Por isso, cada poema, na medida em que a revive, é sem conceito — sem conteúdo determinado, sem conhecimento ao alcance do intelecto. É da essência do poético que, sem conteúdo, a tentativa de reviver o relance de fundação da linguagem se identifique com a obtenção da máxima densidade na organização das relações entre os elementos do significante. O espírito do poema encarna-se em suas frases. A seqüência verbal exibe concretamente, explicitamente, equivalências deixadas na sombra pela linguagem comum. Neste jogo, as partes do poema espelham-se umas às outras. É o que chamamos de *mímese interna.* E como ela, justamente ela, não pode repetir-se de poema para poema, compreende-se que a obra exalte a sua

singularidade: todo juízo estético é singular. Terá sido reconhecida uma definição kantiana.

Se a linguagem é coextensiva à humanidade, a experiência originária da significação deve estar inscrita em todos os homens. Assim, a tentativa de revivê-la, ou seja, em concreto, o êxito da mímese interna, situa o poema no plano da universalidade. Mas o sentimento da universalidade do belo, de que é portador o poema, é também sem conceito: é um sentimento, e não um acordo intelectual: a obra de um *pathos*, e não de um *logos*. O poema agrada universalmente sem conceito. Recordamos aqui outra definição de Kant.

A universalidade adquirida pela mímese interna é a *transistoricidade constitutiva* da poesia. Mas a mímese interna não é exclusiva. O poema reflete várias situações da vida humana além da rememoração do momento de constituição da linguagem; e desta vez, de forma bem mais ''visível''. Algumas dessas situações reportam-se a funções essenciais à sobrevivência das sociedades, e aos instrumentos de tais funções: a família, a organização social, as relações com outras sociedades, as relações pessoais entre os membros de um mesmo grupo, etc. As funções variam no tempo e no espaço; os instrumentos variam mais ainda. A permanência maior ou menor das funções (e, em grau inferior, dos seus instrumentos) confere uma certa transistoricidade ao interesse da matéria poética. Algumas funções — p. ex., as regras de casamento e a proibição do incesto — são, enquanto *constantes* expressas em formas variáveis, coextensivas a todos os grupos humanos, tal como a linguagem. Quando o poema as aborda, entra num plano universal. Finalmente, certas culturas — os chamados ''povos históricos'' — caracterizam-se pela aceleração da transformação social. Para estes, o histórico domina como lei a realidade do mundo. A partir de determinado momento de sua evolução, os povos históricos desenvolveram o senso da historicidade: o interesse agudo pelas manifestações humanas alheias à experiência do presente. Em conseqüência, as obras de arte do passado vieram a ser contempladas como *monumentos* de outras eras, como reservas de significado enriquecedoras da experiência atual; e no próprio

mundo figurado pelos poemas dessas culturas, o histórico passou a ser representado como tal. Ao lado da transistoricidade constitutiva e da transistoricidade devida à constância das funções culturais, o poema ganhou uma terceira transistoricidade, aquela *constituída* pela experiência dos povos históricos.

São esses os três caminhos que, no Ocidente, o poema toma para garantir a atenção dos homens depois de extintas as condições de seu aparecimento e o quadro histórico do mundo nele representado. É sobre o último desses caminhos — o da transistoricidade constituída — que, voltando a Heidegger, vamos agora refletir. Em que se baseia a sobrevivência de Rilke, se seu pensamento poético está superado? Como opera e em que se fundamenta o interesse que o senso histórico revela pela obra de ontem? Qual é a natureza do histórico: não da história sucessão factual, mas da história enquanto estilo de vida, caráter da existência humana?

''Só existe História cada vez que a essência da verdade é decidida inicialmente''. A História autêntica (*Geschichte*), ao contrário da seqüência historiográfica (*Historie*), é essencialmente descontínua. Tem a natureza do *salto*, porque nela se vive o aparecimento radicalmente originário do ser: ''este salto é o repente sem ponte do ingresso num pertencer que é o único a poder promover uma situação em que o homem e o ser se respondam, e assim a constelação dos dois''. Eis que deparamos com a nossa quarta constelação... Aqui, é a fugitiva duração do encontro do ser, da presença ainda não, logo sim, congelada num presente. O relance da *parousia* do ser. Não se trata do ''salto qualitativo'' de Hegel, explosão lentamente preparada, detonação de um tempo acumulado. O instante irredutivelmente inaugural (*o historial*, por oposição ao histórico) lembra antes a *repetição* kierkegaardiana. Heidegger retomou explicitamente o conceito de Kierkegaard. A repetição se dá quando o ser reaparece; ela é o retorno do único e irrepetível, a tautologia do diferente. A repetição exclui toda *reprise*, toda extração parcial do passado; não age por aproveitamento do existente, mas por instauração do novo. É uma guinada no tempo, uma reorientação absoluta, um *consentimento* vio-

lento à presença do ser. Heidegger não pensa a História, e sim a *história do ser*: e reclama uma dupla leitura desta expressão, ao mesmo tempo como genitivo objetivo e subjetivo.

Será então que para o historial, o inequivocamente novo, o passado não tem valor algum? Hegel acreditava na necessidade histórica: a própria servidão teria servido para forjar o caráter alemão. A metafísica, na sua realização completa, porta consigo o germe de sua superação. "O esquecimento do ser faz parte da própria essência do ser por ele ocultada". A espinha dorsal da cultura contemporânea, a essência da técnica moderna, a transformação da terra em "objeto de um assalto permanente", a redução de todos os seres ao estado de "fundo" imperiosamente mobilizado para a produção acumuladora pela razão calculante — tudo isto mina e enfraquece a nossa relação com a essência da verdade. A interpelação da técnica provoca todos os entes, porém consagra a ocultação do ser. Mas essa *requisição* do existente era a princípio uma pro-dução, uma forma de experiência do ser. Remontando à origem produtiva e *poética* da técnica, indicada pela associação grega entre *téchne* e *epistême* no sentido comum de "conhecimento", reencontramos na perdição do ser, que é o imperialismo da requisição calculante, o próprio caminho de salvação. O passado não prepara o presente historial; não obstante, na exasperação negativa de sua essência, contém a base do salto: o ponto de apoio da ruptura que o contesta.

Para fugir à metafísica, o pensamento deve ficar sem objeto. O pensamento evolui na fronteira contraditória onde o nada e o ser se unificam. A reflexão que ultrapassa o ser do ente em direção ao ser da presença é uma filosofia sem campo e sem conteúdo: um puro movimento da consciência, infixável em nenhuma temática. Merleau-Ponty já se havia resignado a esta falta de terreno próprio da filosofia depois da queda da metafísica. Ele acreditava na compensação deste exílio através do exercício ativo de uma espécie de vigilância de todo o saber. O papel da filosofia transforma-se na interrogação incessante do horizonte da ciência. O pensamento põe em questão o rumo de cada saber regional, não enquanto localização

teórica, mas enquanto norte do conhecimento, comum a todo estudo. Na operação prática dessa marcha questionadora, habita o impulso da crítica de todo o saber; a curva sempre em avanço da *skepsis*, do desmascaramento de todo fenômeno na negação que possibilita o reencontro da verdade como presença irredutível ao existente.

Esta é a relação do historial com o passado. Aplicada à leitura da obra, ela define um tipo de interpretação. O senso do historial deve fazer da obra uma plataforma para a irrupção do ser. O decisivo de um texto não é o seu enunciado explícito, mas "o que se apresenta ao olhar como ainda não dito, por intermédio do dito" (*Kant e o problema da metafísica*) — Heidegger parece evocar a definição de *conteúdo* por Peirce: o que a obra deixa transparecer sem mostrar. O comentário crítico é, ao mesmo tempo, fiel e deformador. Ele se atém ao texto, mas numa leitura sempre *outra*, e não obstante obrigada a demonstrar-se na prova das palavras presentes. "O Dito de um poeta não é divulgado pela palavra (...) não obstante, cada texto fala a partir do todo deste Dito único, e cada vez o diz" (*Georg Trakl*). É o "método progressivo" dos românticos, a incorporação da obra à experiência atual, e a fundamentação desta última no texto-pretexto.

Contudo, para que a obra sirva de pré-texto ao historial, ela deve possuir essa reserva irrevelada, essa cumplicidade oculta com o projeto historial. Em Heidegger, a concepção de poesia não era a princípio inteiramente nítida quanto a este particular. Sua evolução foi penetrantemente exposta no inestimável livro de Beda Allemann, *Heidegger e Hölderlin*. Na bem conhecida conferência de 1936, *Hölderlin e a essência da poesia*, o filósofo ainda entende a poesia como "instauração do ser pela palavra". A fórmula sugere a célebre definição da linguagem como "residência do ser" da *Carta sobre o humanismo* (1947). Mas, no decênio intermediário, a idéia heideggeriana de linguagem mudou, em consonância com o aumento da ênfase no tema do olvido do ser e da ruptura com a metafísica. Em 1936, a "instauração do ser" é instauração do ser do ente, da mesma forma que, em *A origem da obra de arte*

(1935), a obra iluminava o ser dos sapatos pintados por Van Gogh. A partir de 1939, a poesia é pensada quer como "nomeação do sagrado", quer como testemunho da privação do ser. Nesta nova linha se situa precisamente o texto comemorativo dedicado a Rilke. Mas o ingresso da concepção da poesia no domínio da questão do ser não eliminou inteiramente a ambigüidade com que Heidegger considerava o *status* do pensamento poético. O próprio Hölderlin, eleito entre todos os poetas como instância exemplar da conexão entre a poesia e o ser, foi julgado metafísico. Todavia, ele é também o poeta "dos tempos de amargura", o lírico na pista do sagrado. O discurso heideggeriano sobre Rilke começa e acaba com uma referência a Hölderlin. No seu final, bastante ambíguo, o poeta é declarado "insuperado", precisamente porque cantor da época de privação. Na *Carta sobre o humanismo*, ele é separado do humanismo enquanto forma de metafísica. Heidegger esclarece, embora de maneira oblíqua, a dimensão não-metafísica do pensamento de Hölderlin, a abertura dialética que lhe permite escapar ao enquadramento entre as variantes do idealismo clássico. Allemann chega a insinuar que o filósofo acentua a interpretação metafísica de Hölderlin para melhor desenvolver o tema de sua leitura, que é exatamente a interpretação oposta... Deste modo, a ruptura do historial, o pensamento devotado ao ser, afirma a própria base que o seu salto destruirá. Só no seu finíssimo diálogo com a poesia de Trakl (1953), a meu ver o ponto mais alto de sua conversação com a lírica, Heidegger abandona toda dubiedade. O dito poético de Trakl é apreciado explicitamente como palavra historial, no mais alto sentido do termo.

Mas não é a Rilke que Heidegger aplica a sua maior sutileza decifradora. Nós tentamos apenas extrair da sua luta com a interpretação de Hölderlin uma lição geral para um conceito não-metafísico de poesia e de crítica. Seja qual for o resultado final da leitura do filósofo, o diálogo entre a interrogação pelo ser e o pensamento poético resulta na violência à obra. A natureza deste embate exige a unilateralidade da compreensão. O diálogo filosofia-poesia trava-se em nome da verdade,

não da significação peculiar à obra; não busca estabelecer neutramente o significado do poema, mas sim o *dito* (*das Gedichtete, das Gedicht*) poético. O contato esquivo e rebelde entre o ser e o poema na revelação da linguagem. Por isso, "o diálogo com a poesia, se ele parte do pensamento, só pode servir ao poema de forma mediata. Eis por que esse diálogo está em perigo constante de perturbar o dizer do poema, em vez de deixar-lhe seu *charme* a partir da constância que lhe é própria" (*Georg Trakl*). Este *dito*, o filósofo muitas vezes preferirá rastreá-lo desde palavras isoladas — procedimento necessariamente escandaloso aos olhos da pura análise literária. A leitura filosófica é violenta e surda: é uma audição parcial, muito mais próxima da interrogação do que da exegese.

Em semelhantes condições, qual o papel da crítica que, ligada à circunspecção da análise "neutra", pretenda contudo manter-se, como requer Allemann, *comprometida com o historial*, vivendo a questão do ser, atenta ao esforço jamais extinto de recuperação da verdade? Esta crítica enfrenta o passado com uma *skepsis* retroativa: ela não pode deixar de reinterrogar a significação das obras a partir do debuxo de uma nova aurora do ser. Ela contempla na arte não só uma revelação do ser, nem mesmo apenas uma revelação em forma específica, mas uma revelação *única* no seu sentido, porque capaz de falar à presença da verdade, e não somente à verdade dos presentes. O tempo da metafísica viu-se compelido a salvar o senso da especificidade da arte atribuindo-lhe determinações negativas. O exemplo máximo é Kant, neste ponto, limitador metafísico da própria metafísica: o belo é sem conceito, não-cognitivo, desinteressado, forma pura. Assim foram fixadas conceitualmente as condições de universalidade da obra de arte, daquela dimensão primordial da sua universalidade que nós consideramos sob o nome de transistoricidade constitutiva. Desta maneira, a metafísica reconheceu implicitamente o caráter não-metafísico do fenômeno estético; mas ao preço da tentação de vê-lo numa perspectiva formalista. Dentro da metafísica, a superação do formalismo significou sempre o risco da redução, mais ou menos branda e engenhosa, da especificidade da

arte: assim em Hegel, e em seu neto Lukács. No entanto, no interior das culturas históricas, o plano da universalidade *constitutiva* é alcançado por meio da transistoricidade *constituída*. Só a estética não-metafísica, não-submissa ao ente e a seu império é capaz de interpretar o poema sem a limitação do formalismo e igualmente sem esquecer a diferenciação autônoma do poético, o seu caminho próprio para abrir-se à verdade.

Só a crítica comprometida com o historial pode compreender o poema em seu caráter normativo, de *valor*. Só a crítica como ultrapassagem do poema pode ser fiel à índole do poema. Neste paradoxo, vive a abertura da crítica. Qualquer que seja o grau de refinamento atingido por seu aparelho metodológico, a questão capital da determinação do valor estético ficará sempre na dependência desta virtualidade, promessa de ruptura, anúncio da violência da verdade. Mas esta condição não entrava o amadurecimento científico da análise literária. Ao contrário: livre do substancialismo; consciente da impossibilidade de entrar numa relação fixa com o ser; advertido de que a verdade é uma infinita perseguição, o estatuto das ciências humanas (e da análise literária dentro dele) só tem a ganhar em firmeza de princípios e apuro das técnicas de investigação. A interpretação analítica da estrutura do poema cresce e se consolida em proporção ao declínio da visão metafísica. É bastante significativo que Heidegger, ao distinguir, no limiar do ensaio sobre Trakl, o diálogo do pensamento com o poético de outras formas de abordagem do poema, cite nominalmente a biográfica, a psicanalítica e a sociológica, mas não a estilística. Ainda que este silêncio não seja uma autorização, cabe à crítica viva, mesmo em total independência de Heidegger ou de toda filosofia (mas não do *pensamento*), tomá-lo pela tácita confissão de uma afinidade essencial.

Rilke praticou a poesia objetiva nos *Novos poemas*, mas só com as *Elegias* e os *Sonetos* veio incorporar-se à poesia filosófica na tradição clássico-romântica da lírica alemã. A celebração do terrestre leva-o a romper com a metafísica idealista, mas o "regionalismo" do seu pensamento — a poetização de aspectos localizados do ser — separa-o do tragilirismo tam-

bém não-romântico de Hölderlin. Os "quadros" da interpretação da existência que compõem as *Elegias* são o correlato estilístico do compromisso da celebração, com que Rilke pretende harmonizar a sua fé dionisíaca com a sua obscura reticência diante do impulso de autoafirmação do ente. A lírica dramática de Hölderlin não pôde derivar numa seqüência "descritiva", porque nela as contradições surpreendidas pelo poema são deixadas a nu; como em Mallarmé, a *aceitação* do mundo e a reflexão lírica sobre a estrutura do real são capazes de conviver com a íngreme evidência das contradições essenciais. O pensamento poético de Rilke é uma conciliação acobertadora; a razão lírica de Hölderlin e de Mallarmé, o assumir dialético e não-metafísico das contradições do humanismo. O ponto fraco na grandeza de Rilke está nesta sua inclinação "construtiva", a tentação mais grave da poesia filosófica. A irritação instintiva de Yeats com a "construtividade" de Rilke talvez não proviesse apenas da incompreensão da poesia do mundo de tipo "empírico" em relação a sua irmã intelectual, a poesia filosófica. Talvez a crise do nosso tempo ainda esteja muito viva para admitir o ungüento da consolação de Duíno. Filosófica ou não, a poesia do mundo conhece às vezes um radicalismo que desacredita a beatitude final, o "evangelho humano" das *Elegias*. Grandes vozes latinas figuraram entre esses radicais: Montale, Pessoa, Drummond. O exemplo de Pessoa, o menos "construtivo" dos poetas, parece conter o corretivo cáustico da lírica de glorificação. O sentido da diversidade da experiência na *Ode marítima*, o niilismo lúcido de Reis, a pastoral sem vaidades de Caeiro, a abulia de todo Pessoa, tudo isso é pelo menos tão valioso, para o espírito do século, quanto a louvação humanística de Rilke.

Não se pense, porém, que, quando não nos entregamos totalmente à poesia de Duíno, é por sentir que ela carece do predomínio de uma visão do mundo "dilacerada" e inconciliadora; do sentimento extremo do desgosto da vida, e da amargura de não achar-lhe sentido. Hölderlin, mesmo Mallarmé, são, a seu modo, tão otimistas quanto Rilke. A aceitação sóbria também é essencialmente acordo, e não recusa, da reali-

dade. Diante da nossa espinhosa insuficiência para indicar com clareza o que há de menos admissível na celebração de Rilke, mais vale renunciar a dizê-lo de maneira puramente conceitual, mais vale fazer com que a lírica se compare a si mesma. Na serenidade lunar dos mais belos poemas de Trakl, onde a morte, como em Duíno, é igualmente um júbilo intenso; onde, no azul da noite moça, a natureza ressuma suavidade, e o homem responde à evocação da harmonia, o *pathos* da aceitação já parece pulsar além de toda contradição. E contudo... e contudo a glorificação — se se pode dizê-lo assim — não passa de uma surdina, de pura alegria íntima, certamente não por timidez — mas porque a retórica humanista cedeu ali toda eloqüência ao murmúrio da voz que celebra o verdadeiro Aberto, a mais larga das transformações, a que ultrapassa o homem para devolvê-lo ao ser.

Entretanto, os poemas de Duíno são uma linguagem irresistível. Sua ressonância triunfa da nossa mais estrita reserva. A celebração é demasiado insinuante. Deixemos às Mênades o gesto insano de destruir Orfeu... Pois essa lírica nos surpreende. Às vezes, quando a supúnhamos numa só via, ela parece desmentir-se. O elogio do humano se cala ou se retira, e surge a imagem do sempre aberto, sinal — quem sabe? — do ser não mais cativo de nenhum ente:

O Brunnen-Mund, du gebender, du Mund,
der unerschöpflich Eines, Reines, Spricht,
....
....
Ein Ohr der Erde. Nur mit sich allein
redet sie also. Schiebt ein Krug sich ein,
so scheint es ihr, dass du sie unterbrischst.

A Terra se fala a si mesma, sem cessar, e se espanta da pobre interrupção dos homens. Mas quando, finalmente, o orgulho humano se abaixa, e o conceito se rende à luz mais forte do ser que lhe escapa na doação da infinita presença, convém que a crítica se antecipe à separação — e vá viver ela própria a audácia modesta da metamorfose.

Paris, agosto de 1967.

Notas em função de *Boitempo* (I)

O último volume de Carlos Drummond de Andrade[1] nos oferece 113 poemas, repartidos entre o seu undécimo tomo lírico, o *Boitempo* propriamente dito, e o seu duodécimo, *A falta que ama*. Tentemos considerá-lo — esquematicamente apenas — contra o fundo da evolução do seu edifício poético, motor, como é sabido, de uma instância fundamental no processo da poesia modernista.

Na história da lírica nacional, o modernismo representa a instalação do tipo de discurso batizado por Auerbach de "mescla estilística", isto é, de estilo "impuro", porque, contrariamente aos preceitos da poética do classicismo, aspira à apresentação de acontecimentos ou de situações sérios, trágicos ou problemáticos mediante o emprego de uma linguagem prosaica ou "vulgar" — por oposição à terminologia aristocrática a que a norma clássica, atráves da observância da regra de separação hierárquica dos estilos (nobre, médio, vulgar), reservava, em exclusividade, o domínio da tragédia, da épica e da lírica.

Auerbach via na incorporação do cancelamento da separação dos estilos *(Stiltrennung)* ao domínio da alta poesia a marca decisiva do verso de Baudelaire. Se a lírica moderna pode ser datada, enquanto interpretação autônoma do real (i.e., enquanto literatura de pensamento próprio, poesia "filosófica" de conteúdo ideológico basicamente original[2]), de Goethe,

---

[1] *Boitempo*, Editora Sabiá, Rio, 1968.

[2] V., a esse respeito, neste mesmo volume, o ensaio *O lugar de Rilke na poesia do pensamento.*

Schiller e Hölderlin, a sua fase contemporânea deriva da fusão de visão problemática e matéria vulgar operada em *Les fleurs du mal.* Entre outras coisas, essa fusão revolucionária permitiu a Baudelaire converter a poesia de nível filosófico em *crítica da cultura,* ou seja, em questionamento artístico dos modos de vida adotados pela sociedade urbano-industrial.

O esforço poético do modernismo tomou um rumo estilístico análogo à inovação baudelaireana. Daí a revogação geral do sistema de convenções literárias praticadas até 1922, revogação na qual a freqüência do verso livre, conquanto bastante expressiva, não passou de um elemento e de um episódio. O que definiria a poética do modernismo não seria a adoção de um novo verso, e sim um fenômeno muito mais global: a elaboração de *um novo gênero de dicção.*

Nos livros como *Remate de males* ou de *Libertinagem,* o tom satírico do poema-piada do primitivo modernismo evolui em grande parte para uma nova "liga" anímica: o humor, freqüentemente calcado em referências à prosa do cotidiano, se apresenta não obstante como recurso emocional, como fonte de impulsos líricos. O melhor exemplo dessa dicção, constituída pelo mencionado processo de mescla estilística, seria a "despetrarquização" da poesia amorosa realizada na obra madura de Manuel Bandeira.

E Drummond? Sabemos que a sua poesia — ao lado de outra construção lírica igualmente estreada nos idos anos 30, a de Murilo Mendes — é o suporte mesmo de uma metamorfose profunda do lirismo modernista. A crítica tem reconhecido cada vez mais a preeminência desses dois poetas na reorientação do verso modernista, por eles decisivamente votado a um plano de inédita complexidade psicológica e de rara densidade de pensamento. Neste sentido, as duas grandes vozes dadas por Minas à poesia modernista inauguraram nesta última um novo segmento evolutivo, onde a ampliação intelectual da visão poética prometida pelo modernismo encontraria seu pleno cumprimento.

Qual teria sido, no quadro do lirismo drummondiano enquanto vertente radical do pensamento modernista, o destino

daquela mescla estilística em que acabamos de identificar o aspecto idiomático assumido pelo nosso verso moderno, em sua estratégia de substituição dos módulos acadêmicos? Na poesia de Drummond, o "estilo impuro" passa por uma metamorfose bem significativa. De fato: em seus primeiros livros, *Alguma poesia* e *Brejo das almas*, Drummond extremiza a índole humorística da referência ao prosaico e da permeabilidade ao coloquial inerentes ao estilo da nova lírica; ele começa, portanto, radicalizando o discurso de 22, numa cáustica intensificação da ironia modernista, em notável contraste com as variedades de compromisso satírico-afetivo a que chegaram, por volta dessa época, um Mário de Andrade, um Bandeira ou um Jorge de Lima.

De certo modo, porém, a hipertrofia do humor resultou no destronamento da dicção "mesclada". No *tournant* capital da obra drummondiana, representado por *José* e, principalmente, por *A rosa do povo* (1945), a diversidade de tons líricos sucede ao predomínio do humor modernista. Se uma peça, como "O mito", encerra o apogeu do processo de transferência da matéria prosaica ao nível tradicionalmente "elevado" da poesia amorosa, a poesia social, elaborada desde *Sentimento do mundo*, tende antes a uma retórica idealizadora, a rigor incompatível com a consciência-do-vulgar exigida pela mescla "baudelaireana". Esta última se apóia essencialmente na figuração de algo *paradoxal*, isto é, do fato de que uma realidade não-nobre, e, em última análise, risível, dê origem ao *pathos* sério, problematizante de alta poesia; o senso do paradoxo lhe é consubstancial. Além disso, a poesia sobre poesia, exemplificada em "O lutador", emprega uma linguagem despida de alusões "baixas", isenta de todo traço cômico ou grotesco.

Desta maneira, em três filões temáticos escolhidos entre os mais representativos da época de *A rosa do povo*: poesia amorosa, poesia social e poesia sobre a poesia — dois se mostram indiferentes, senão refratários, ao "estilo impuro" e à sua mescla peculiar de problematicidade e referência ridicularizante, cômico-grotesca.

A partir de *Novos poemas* (1948), a expressão superior da poesia de Drummond se situará (com exceção de certos poemas "mesclados" como "A mesa") no âmbito de uma nova dicção, cujo acento meditativo não inclui, de hábito, nenhum conflito dialético vazado em termos de problematização trágico-humorística do cotidiano. É este novo *sermo nobilis* que prevalece nos melhores momentos de *Claro enigma, Fazendeiro do ar* e *A vida passada a limpo.* Com *Lição de coisas* (1962), porém, os elementos de ruptura do discurso clássico voltam à tona. A pressão "impura" ganha a forma de uma poesia narrativa ou narrativante em peças como *O padre, a moça* ou *Os dois vigários.*

A direção narrativa será a tônica dos 84 poemas de *Boitempo.* Entretanto, neste livro, o retorno à fala poética "mesclada" indica um ausentar-se da musa "filosófica" a que nós nos acostumáramos a ver prevalecer na obra subseqüente à *Rosa do povo.* É certo que o Drummond reflexivo e analítico não deixa de estar presente, especialmente em versos como os de "Ausência" ou de "Brasão" (onde a própria imagística "ofídica" ecoa o "amador de serpentes" de um poema "filosófico" modelar como "Nudez", de *A vida passada a limpo*); mas o tom do livro é dado por uma feição objetivo-narrativa, liberta de indagações mais densas, e ilustrada por cenas curtas (p. ex., "Cautela") ou por contos metrificados francamente anedóticos, como o delicioso "Criação", à base de eneassílabos e refrão... eclesiástico e, sobretudo, as redondilhas irresistíveis de "O ator":

Era um escravo fugido
por si mesmo libertado.
Meu avô se foi à Mata
vender burro brabo fiado.
Chega lá, deita no rancho
para pitar descansado.
Duzentas, trezentas léguas
em macho bem arreado,
por muito que um homem seja

de ferro, fica estrompado.
"Vou dormir, sonhar meu sonho
de cobre e mulher trançado.
Por favor ninguém me amole
que trago dependurado
no arção da sela meu coldre
com pau-de-fogo. Obrigado."
"Dormir tão cedo, meu amo?
se no rancho do outro lado
do rio tem espetac'lo
que há de ser do vosso agrado.
Faz três dias ninguém cuida
na roça e no povoado
senão de ver esta noite
A Vingança do Passado."
Nem mais se recorda o velho
que estava mesmo pregado.
Calça bota, arrocha cinto
e já se vê preparado.
De noite, à luz de candeeiro,
o drama tem outra face.
É como se à letra antiga
outro valor se juntasse.
O rosto do ator imerge
de repente na penumbra
e uma pungência maior
entre cangalhas ressumbra.
Metade luz e metade
mistério, a peça caminha
estranha. Dormem lá fora
a tropa e a besta-madrinha.
Na noite gelada a história
fala de nobres de Espanha
e do dote de uma virgem
conspurcada pela sanha
caprina de Dão Fernando.
E depois de mil malícias
o vil exclama: "Calor,
ai calor que abrasa um conde!"
"Que ouço? Que fuça é esta?"

Meu avô salta do banco.
O fidalgo enxuga a testa
que a luz devassa, mostrando
a estelar cicatriz
do seu escravo fugido
bem por cima do nariz.
Empurrando a uns e outros,
meu avô acode à cena
e brandindo seu chicote
(pois anda sempre com ele
em roça, brejão ou vila)
fustiga o conde, sem pena:
"Bacalhau, ai bacalhau
que te abrase o rabo, diabo.
Acaba com esta papeata
senão sou eu que te acabo."
Era uma vez um artista
pelo berço mui dotado.
Ficou a noite mais triste
na tristidão do calado.
Cada qual se retirando
achava bem acertado.
Cumpre-se a lei. Está escrito:
a cada um o seu gado.
Para um escravo fugido
não há futuro, há passado,
pelo quê lá vai o conde
tocando burro e vigiado.
A tropa vai caminhando
pelo Segundo Reinado.

Tal é a veia cômica do último Drummond, a que não falta sequer a discreta indicação histórica, legenda da vinheta do tranqüilo sono agrário-imperial...

A matéria principal da vertente cômico-narrativa é, ainda uma vez, Itabira, ou o ambiente mineiro. Mas quem se recorde do humor disfarçadamente comovido da evocação de "No país dos Andrades" *(A rosa do povo)*, ou do andor abertamente elegíaco de "Viagem na família" *(José)*, logo reco-

nhece que *Boitempo* trata em *scherzando* o antigo "adágio" itabirano. Até mesmo os motivos mais carregados de dramaticidade lírica (as relações pai/filho em "Gesto e palavra") se resolvem em cenas onde a evocação narrativa atrofia por assim dizer o comentário lírico, quase relegado à exterioridade de uma moral de fábula. Em *Boitempo*, a visão drummondiana se compraz no costumbrismo e em sua lei: toda emoção aguda é contida, senão banida — e não *desviada*, mascarada como nos poemas sérios "mesclados" — a fim de não diluir o particularismo da "cor local", que se expande na dimensão narrativa. A memória se desprende da *stasis* lírica para cabriolar no curso das estórias e estorinhas, nos vários perfis joco-sérios da objetividade provinciana.

Grande parte do encanto dessas páginas provém justamente da imbricação sutil do cenário itabirano, em função objetivante e desdramatizadora, com os motivos reflexivos da obra de CDA — especialmente o do "gauche na vida". Daí a guirlanda dos velhos temas: nexo dialético tempo/consciência ("O relógio"), erotismo despontante ("O banho"), devaneio não-me-amolista ("Litania da horta")

....
horta de deitar no chão e possuir a terra
e de possuir o céu, quando a terra me cansa.

senso da precariedade da comunhão social ("Estrada"), busca jamais interrompida dos perdidos

...comprovantes de sua essência rupestre.
("Chamado geral")

O que é novo, contudo — ao menos nesse grau de condensação — é o *détachement* com que são vazados os temas reflexivos. O rir de si, a auto-ironia, sinal distintivo da poesia de Drummond desde as suas formas inaugurais, assume agora um giro deliberadamente brincalhão, como se (para dizê-lo na língua de Freud), o humor drummondiano, reconhecida-

mente tão "superdeterminado", tão equívoco ou polissêmico, emergisse desta vez alacremente unívoco, solto e gaio, sem as restrições mentais da emotividade ferida ao choque do mundo. É pelo menos a impressão que se retira de muita coisa de *Boitempo*, a começar pelo lamentável acidente eqüestre de "Queda" (de cavalo manso) —

....
Num relâmpago
Hermengarda, de heril semblante
assoma ao rendilhado balcão
e contempla
— mau uso de belos olhos —
minha total humilhação

— por sinal ótimo exemplo da "objetivação" da lembrança de Minas típica do livro, por intermédio dessa "Hermengarda" visigoticamente senhoril, comentário irônico da dama do *Eurico* de Herculano, que o Brasil, e Minas em particular, incorporaram ao gosto do Segundo Reinado, através dos recitadíssimos e ultra-românticos versos de João Nepomuceno Kubitschek (1865):

Hermengarda! ousei amá-la
De Favila a nobre filha,
Das Espanhas maravilha,
....

Ironia descausticizada, malícia sem penas secretas, espertamente adequada à sátira das veleidades de purificação do Brasil — como nesse "Primeira eleição", crônica da decepção do entusiasmo civilista:

Somos de Rui
os vexilários.
Já tudo rui
entre os contrários.

O formidando
som da vitória:
ao município
tamanha glória.

Doces projetos,
altos propósitos,
sonhos urbanos,
ideais humanos.

Rui vencedor.
Viva o Brasil
... de Hermes na posse.
Tosse? Bromil

— mas igualmente apta à alfinetada social (''Indústria''), à pintura das iras de campanário (''Drama seco'') e ao terno sarcasmo sobre as etiquetas do Brasil-bicho-do-mato (''Recinto defeso'')...; e ironia certamente nascida do mesmo *mood* essencialmente sereno e distendido de que flui o bucolismo de ''Casa'', onde essa quimera tão nossa — o sonho de restauração do solar campestre — suscita o nervo, a agilidade rítmico-imagística do verso livre de Drummond:

....
Terá um pátio
quase espanhol vazio
pedrento
fotografando o silêncio
do sol sobre a laje,
da família sobre o tempo.

À força de sopesar o sentido do passado, Drummond parece ter chegado a uma pausa em *Boitempo*: a pausa em que a dor do perdido e do espinho do desejo cede ao prazer imperturbado da degustação das *madeleines* itabiranas, em sábio sossego rememorativo; até porque, no tempo da folhinha de Mariana,

pairava certa graça no viver
("Ordem")

e os fazendeiros do ar também conseguem (que se lixem os profissionais do luto lírico) sorrir sem dor da própria e humaníssima obsessão das origens, do desenraizamento e da autodissolução:

No alto da cidade
a boca da mina
a boca desdentada da mina de ouro
onde a lagartixa herdeira única
de nossos maiores
grava em risco rápido
no frio, na erva seca, no cascalho
o epítome-epílogo
da Grandeza.
("O resto")

Boitempo, distanciamento olímpico da contemplação entregue ao ludismo do seu puro ver —

Não fabrico. Assisto
às fabricações
("Censo industrial")

— é o intervalo de suspensão da problematicidade da vida, a pausa de convivência sem tensão com as raízes mineiras erigidas em objeto de apaixonado drama existencial. É neste sentido que o livro acrescenta (ou desenvolve) uma nova tonalidade ao espectro da poesia drummondiana. Ele é a contraparte não-circunstancial da partitura bufa de *Viola de bolso.*

Resta mostrar qual seria a posição desse livro naquele quadro da evolução da dicção lírica de Drummond a que procuramos acenar no nosso prólogo. Em síntese — e em todo caso, nos seus poemas mais bem sucedidos — a dicção de *Boitempo*, através do predomínio de uma visão *détachée*, freqüen-

temente cômica, age como uma espécie de freio, ou de desvio, em relação ao processo de ruptura do tom "clássico" esboçado em *Lição de coisas*. Ao afastamento da mescla "baudelaireana" (Auerbach), do estilo "impuro", predominante entre *A rosa do povo* e *Lição de coisas*, e à tendência ao retorno ao estilo misto, representada por este último livro, sucede com *Boitempo* uma forma de estabilização: a volta da fusão de problematismo e realidade cotidiana é impedida, evitada pela renúncia momentânea a um dos elementos da fusão, isto é, ao ângulo trágico-problemático, vítima do olhar cômico. Precisamente ao dar forma risonha aos motivos reflexivos da lírica drummondiana, o estilo de *Boitempo* assimila o conceito de Hegel segundo o qual a base do cômico é "o ânimo sereno e reconciliado consigo mesmo, que, embora empregue sua vontade na destruição de si própria (...), ao provocar o contrário do fim por ela perseguido, nem por isso perde nada do seu bom humor".[3]

Como se caracterizam, frente a esse novo tom lírico, os poemas de *A falta que ama?* É o que veremos a seguir.

Paris, março de 1969.

[3] *Lições de estética*, tomo 3º, parte 22, cap. 3, C, III a.

Notas em função de *Boitempo* (II)

Em contraposição à comicidade de *Boitempo*, os poemas de *A falta que ama* se inserem, na maioria, naquela linha meditativa, "filosófica", que emerge de certos filões da época da *Rosa do povo* e se sustenta através dos livros subseqüentes, de *Novos poemas* até *A vida passada a limpo*. Essa longa linha se confunde, como vimos, com a cristalização de uma linguagem lírica "reclassicizada", isto é, não-mesclada, no sentido de Auerbach.

Portanto, o interesse de *A falta que ama* não está, inicialmente, numa nova metamorfose do tipo básico de dicção poética, e sim na exploração de uma dimensão inédita da grande área reflexiva da poesia drummondiana. O traço talvez mais ostensivo dessa dimensão é o motivo da *vida-surpresa*, contrariando o velho motivo da *procura* ontológica:

.... E o longo esforço
pesquisa de sinal, busca entre sombras,
marinhagem na rota do divino,

cede lugar ao que, na voz errante,
procura introduzir em nossa vida
certa canção cantada por si mesma.

Todavia, enquanto renúncia da procura, ou melhor, enquanto *além* da procura, esse motivo já se encontra na primeira fase da poesia filosófica de Drummond; por exemplo, na belíssima última estrofe de "Fragilidade" (da *Rosa do povo*) —

Não mais o desejo de explicar, e múltiplas palavras em feixe
subindo, e o espírito que escolhe, o olho que visita, a música
feita de depurações e depurações, a delicada modelagem
de um cristal de mil suspiros límpidos e frígidos: não mais
que um arabesco, apenas um arabesco
abraça as coisas, sem reduzi-las.

Onde estaria, então, o inédito? Para responder a isso, é necessário passar em revista (sinteticamente) algumas das tendências da evolução do pensamento lírico do autor no período mencionado. Se observarmos o contexto da sua visão-do-mundo no tempo de "Fragilidade", e se, em particular, considerarmos a estrutura afetiva exibida pelo ego lírico desses primeiros poemas reflexivos puros, verificaremos que: 1) o além-da-procura se manifesta dentro da moldura de uma anestesia moral, de uma aspiração às tréguas da dor de existir. Assim, em "Vida menor" (in Rosa), a existência além da busca, "captada em sua forma irredutível" (como a de "Fragilidade") é a

vida a que aspiramos como paz no cansaço

e ao mesmo tempo tudo aquilo que, excetuada a morte, venha a ser

o que se possa desejar de menos cruel

e 2) essa moldura — essa visão schopenhaueriana da vida — está intimamente ligada a uma concepção *vivencial* do tempo. "Concepção vivencial do tempo" significa: apego ao fluxo do *cogito* pessoal (sujeito da *procura*), aderência aos limites da existência individual, *dentro dos quais* se desdobram a investigação do ser e a pesquisa mal sucedida da felicidade. Tal como se vê num poema decisivo, "Desfile", esse sentido vivencial do tempo ainda é mais forte — nessa quadra do pensamento drummondiano — do que o presságio de um tempo-do-mundo, heraclítico, essencialmente diverso do tempo-do-*cogito*; por isso, quando se acena (em "Vida menor", p. ex.) a um

...tempo
elidido, domado.

— esse mesmo vislumbre de um tempo não-criatural, de uma temporalidade cósmica, ainda se apresenta sob o signo dos apetites do *cogito*: a própria expressão *domado* aparece como alvo da redução dominadora dolorosamente perseguida pela atitude de procura (e não pelo senso do além-da-procura).

O núcleo da interpretação heideggeriana de Nietzsche consiste em afirmar que o pensamento de Zaratustra ainda subordina o tempo ao ser voluntarista do *cogito* (que assume a forma reveladora da vontade-de-poder enquanto essência do real), em vez de admitir a equação ser = tempo em sua implicação fundamental, ou seja, a da impossibilidade de fixar a natureza do Ser, até mesmo num ente dinâmico como esse *cogito* metamorfoseado em vontade-de-poder — já que o Ser/Tempo, ou Tempo/Ser[1] ultrapassa, por definição, todos os entes. Transformando o tempo em "eterno retorno do idêntico", Nietzsche na verdade recusa a natureza essencialmente aberta, imprevisível, do tempo, sujeitando-o ao despotismo da vontade-que-se-quer-a-si-mesma, orgulhosa e satisfeita de si.[2]

De certo modo, o anelo drummondiano de um além-da-procura como "paz no cansaço" (análogo à valorização schopenhaueriana do nirvana enquanto suspensão do império do desejo), ao surgir enquadrado pela persistência do sentido vivencial do tempo, corresponde à contradição revelada por Heidegger em Nietzsche: a incongruência entre o discurso sobre o tempo cósmico e a primazia da vontade-de-poder.

Mas a poesia de Drummond vencerá essa contradição, rumo a uma nova imagem do real. A partir de *Novos poemas*,

---

[1] Essa inversão pertence ao próprio Heidegger: a designação da perspectiva de indagação como "Tempo e Ser" ocorre em *Sein und Zeit*. O filósofo chama explicitamente a atenção para ela — sob esse nome — no prefácio (de abril de 1962) ao volume de William Richardson, *Heidegger, Through phenomenology to thought*, M. Njhoff, Haia, 1963.

[2] Uma exposição introdutória sobre a análise ontológica de Heidegger pode ser encontrada no capítulo "A história da metafísica como imperialismo do ente", no meu *Arte e sociedade em Marcuse, Adorno e Benjamin*, Ed. Tempo Brasileiro, Rio de Janeiro, 1969.

hesitante, quase desconfiada, a voz lírica desdobrará seu crescente afastamento da idéia "vivencial" da temporalidade. A visão dialética de um poema decisivo, "Aliança", celebra o feliz encontro do irredutível, a "graça fortuita" que satisfaz a procura ao mesmo tempo que a nega, revelando os limites de todo cálculo do *cogito*. Por isso, o senso da epifania, o júbilo da

dileta circunstância
de um achado não perdido

coexiste com o desdobramento alegórico da consciência, partilhada entre a lucidez compositiva, a mediação do sonho, e a enigmática "estátua", "ausente e presente" — como uma imprevisível Visitação.

No contexto da obra de Drummond, é difícil resistir à tentação de interpretar aquele "achado *não perdido*" em relação ao senso do passado, ao complexo itabirano. Mas o predomínio desse motivo está medularmente vinculado a uma perspectiva vivencial, a um "sentimento do mundo" representado a partir de um ego sistematicamente simbolizado em termos de tempo-do-*cogito*. O progressivo abandono dessa perspectiva lírica é, nessa etapa da poesia de Drummond, uma operação penosa. A incipiente figuração do tempo-do-mundo já se sabe oposta à *Weltschmerz* destilada pelo choque entre o *pathos* do itabirano e os gumes da grande cidade e da sanha do século; já é capaz de representar-se qual um "negro jardim" onde

...o mal da vida em ecos se dispersa

— mas ainda não se resolve entre a percepção dessa mais ampla realidade, e a reticente suspeita de que o novo desenho do Ser talvez não passe de miragem, de ilusionismo ou de alucinatória "mascarada"...

Claro enigma é, a esse respeito, uma encruzilhada significativíssima. A dupla lição de "A máquina do mundo"[3] en-

[3] V. a análise temática do poema no meu *Razão do poema*, Ed. Civilização Brasileira, Rio de Janeiro, 1965.

sina que a "procura" é vã, mas que a "graça fortuita" deve ser recusada como indigna do homem e da sua independência — o que supõe que o pressentido horizonte do além-da-procura contenha o rebaixamento da ação humana e do trabalho poético; e o final de *Relógio do Rosário*, depois de afirmar o primado ontológico do

...contato furioso da existência

da *pesquisa* e da *dor*, admite não obstante a epifania, no dístico lapidar onde a própria rima[4] evoca o vôo superador da "vivencialidade" e do seu pessimismo:

O columbário

já cinza se concentra, pó de tumbas
já se permite azul, risco de pombas.

De modo que ao motivo da integração pela dor ("Relógio", versos 4-6) sucede o vislumbre do cosmos-fênix, da verdade do Ser em sua intermitência revelatória. Não é à toa que, coincidentemente a esses últimos espasmos da visão vivencial, o lavor poético aparece como "oficina irritada", como "tiro no muro" mais suscetível de ferir, de incomodar, do que de aprender e revelar. Como na *Máquina*, o poeta se insurge contra a idéia de que a captação do real lhe advenha de algo diverso, ou maior, do que a sua obstinada procura — da antiga busca enleada nos ímpetos da consciência auto-suficiente.

Em *Fazendeiro do ar* (apesar do seu título tão mais "existencial" que *Claro enigma*) o proceso de substituição de óptica ontológica se perfaz. No pórtico do livro, o pressentimento do Ser —

Dos cem prismas de uma jóia,
Quantos há que não presumo

[4] Cuja expressividade foi agudamente registrada por Hélcio Martins, no seu precioso *A rima na poesia de C. D. A.*, José Olympio, Rio de Janeiro, 1968.

— está bem cercado pela resoluta confirmação do repúdio de toda iluminação mística, auto-aniquiladora

E não quero ser dobrado
nem por astros nem por deuses,
polícia estrita do nada.

Quero de mim a sentença
como, até o fim, o desgaste
de suportar o meu rosto.

O ego continua desconfiado ante a epifania, que ele assimila a um naufrágio do espírito crítico. Contudo, a convicção de que

Os impactos de amor não são poesia

inaugura um motivo capital — o da dissociação da "derrapagem" erótica — exemplo superlativo dos apetites existenciais — da percepção poética. Ao realizar sua autocrítica, a musa erótica desenvolve a problematização do ego, chegando à compreensão de que a poesia (como abertura à essência do real) não é possível,

se o poeta é um ressentido.

Melhor ainda: na poesia crítica do amor, o *cogito* termina por confessar o seu ódio à irredutibilidade do tempo-Ser, à sua cega tentativa de subsistir só por si, contra a lei do Ser transumano. O poema que conjuga mais fortemente o enfoque da paixão erótica e a denúncia do caráter obstinado do tempo-do-*cogito* é "Escada", elegia da cegueira carnal —

.... Entrelaçados,
insistíamos em ser

À grande, à puríssima *Elegia* titular do volume competirá articular a justaposição dos componentes fundamentais de uma e outra perspectiva, essa que vimos chamando (quão defeituosamente!) de "vivencial", ou "existencial", e aquela orientada para uma visão "numinosa" (sem implicar, no entanto,

nenhuma transcendência entronizada) do Ser. De fato, a idéia tipicamente existencial de "perda" (da decrepitude pela evicção do *cogito*) é criticada desde a terceira estrofe:

Perdi minha alma à flor do dia ou já perdera
bem antes sua vaga pedraria?
Mas quando me perdi, se estou perdido
antes de haver nascido
e me nasci votado à perda
de frutos que não tenho nem colhia?

A "perda" ultrapassa os limites da existência — porque se confunde com a própria existência. Logo, a *procura* do *cogito* não pode nunca, por si só, enquanto interpelação unilateral ao universo, segurar-lhe o sentido, cuja perpétua esquivança repercute amargamente na fuga dos nossos dias.

O ego poderá ainda uma vez inclinar-se à origem, à terra ancestral, ao mesmo tempo em que repele virilmente a lamentação —

Ah, chega de lamento e versos ditos
ao ouvido de alguém sem rosto e sem justiça,
ao ouvido do muro,
ao liso ouvido gotejante
de uma piscina que não sabe o tempo, e fia
seu tapete de água, distraída

— mas a verdade é que o desfile das mágoas do *cogito* chegou a seu termo, e o novo ego forja além do *carpe diem*, e dos seus vãos anseios, uma nova abordagem do ser, ganhando com ela uma inédita serenidade —

.... *eis que assisto*
a meu desmonte palmo a palmo e não me aflijo.

A superação da ótica "schopenhaueriana" se consuma no "Canto órfico", construído sobre o sentimento da necessidade de passar além do *cogito*,

.... *à procura*
dessa unidade áurea, que perdemos

através do "verso universo", todo latência — pulso do Ser antes da sua múltipla fixação no(s) ente(s); do verso de Orfeu, que, subtraído ao "balanço" da

... *anca terrestre, certa de morrer*

é convocado a manifestar-se, respiro da rosa aberta ao mundo, resposta à "agonia moderna", à inquietação do *cogito* autárquico, enfim consciente da sua moléstia:

.... *sob a pele,*
que turva imporosidade *nos limita*?

A visão órfica se afirma em *A vida passada a limpo.* O abraço do mundo (genitivo duplo) tem por premissa a renúncia à *hybris* do *cogito*, à ambição de transcender a condição humana

.... *não mais visando*
aos alvos imortais

O poeta confessa que a sua tardia chegada à *sagesse* foi demorada pela obsessão da procura enquanto auto-suficiência do espírito —

Ó descobrimento retardado
pela força de ver

— e declara compreender a necessária elisão do tempo-de-vivência, a passagem do ponto-de-vista criatural ao ângulo completo da arquitetura do Ser, prévia ao curso finito dos entes:

.... *a perfeita*
anulação do tempo em tempos vários

É esta despedida de uma visão-do-mundo regida pelo viés da criatura e de seus desejos que confere seu significado mais profundo ao motivo da depuração absoluta, da *nudez* "além dos corpos", que, a fim de contemplar a "linha curva"

> .... *além da pobre*
> *área de luz de nossa geometria*

realiza (nas três primeiras estrofes do poema "Nudez") a *epochê* sistemática da matéria da vida (amor, riso, dor e morte) *sub specie creationis.*

Daí uma nova serenidade, áurea e sábia quietude, que se exprime sobretudo no campo de maior tensão vivencial: na consideração do amor. Agora intervém uma prudente distância entre a voz meditativa e o espetáculo dos amantes que, ao capricho de *Eros*, são escravos felizes mas ingênuos,

> *e perseguem o sol no dia findo.*
> ("Véspera")

E a nova ética do conhecer termina refundindo o próprio estatuto da *procura*, convertida em prospecção do Ser sempre inédito, sempre maior que o seu registro humano; busca de textura do além-real ("Procura").

No começo desta excursão pela poesia filosófica de Drummond, notamos que a reflexão ontológica, da *Rosa do povo* à *Falta que ama*, se dava em dicção não-mesclada, através de um rico processo de reclassicização do idioma lírico modernista. Uma das peculiaridades de *Lição de coisas*, em alguns de seus melhores poemas, consiste em representar uma espécie de recaída na linguagem mesclada. Na seção "Memória" ou em "Os dois vigários", p. ex., o giro cômico-narrativo de *Boitempo* pode ser encontrado *in nuce.*

Até aqui, porém, a desclassicização é solidária de um retorno ao primeiro plano (no que se refere à qualidade) de poemas *fora da linha meditativa* predominante entre 1945 e 1962. Porém a importância de *Lição de coisas* está menos nos nume-

merosos casos de excentricidade em relação à mineração ontológica drummondiana do que no fato de que, mesmo no prolongamento desta última, se instala uma tensão própria, que poderíamos designar por *conflito entre a nova "sagesse" obtida no trajeto Novos poemas — A vida passada a limpo e a rebelião do impulso vivencial*, tipificado nos arremessos da flama amorosa. Tal conflito, por sua vez, determinará, em *Lição de coisas* e em *A falta que ama*, uma pressão constante sobre a dicção não-mesclada adotada pelo lirismo "filosófico", a ponto de forçar o aparecimento de tonalidades híbridas, vizinhas da *Stilmischung* modernista anterior à supracitada "reclassicização".

A visão órfica cede lugar à figuração da destrutividade de *Eros* nos três poemas da *Lição* reunidos na seção "Lavra". Em "Amar-Amaro", a *directness* do vocativo repele a suavidade consubstancial à dicção não-mesclada, impossibilitando de maneira ostensiva o emprego do que Spitzer classificou de *atenuação clássica*,[5] ou seja: da perene repressão de efeitos emotivos intensos, naturalísticos operada através de um filtro de referências intelectualizadas. Em "O padre, a moça", o demonismo erótico revoga a calma conquistada pela atitude órfica a partir de *Fazendeiro do ar.*

Na *Falta que ama*, onde a dicção mesclada em poemas não-"filosóficos" está presente — p. ex., em "Bens e vária fortuna do Pe. Manuel Rodrigues, Inconfidente", *ready made* lírico tipicamente surreal-modernista —, a poesia ontológica é, no entanto, dominante. Mas o estilo da *Falta* imprimirá à persistência do veio "filosófico" uma coloração desclassicizante, *mesclada*, bem visível em poemas como "Discurso" —

---

[5] O emprego crítico modelar do conceito de atenuação clássica (*klassische Dämpfung*) é o estudo sobre o "Récit de Théramène" do próprio Spitzer (in *Linguistics and literary history*, Princeton, 1948). Mas o leitor não esquecerá, naturalmente, que "clássico" significa, no nosso caso, um gênero de dicção, um tipo de língua literária, e não uma etiqueta periodológica, um "estilo" no sentido da história da literatura. Por isso o autor de *Claro enigma* é a um só tempo modernista e clássico.

Eternidade:
os morituros te saúdam.

Valeu a pena farejar-te
na traça dos livros
e nos chamados instantes inesquecíveis

— ou "Liberdade", ou "Broto". Simultaneamente, os poemas se encurtam. Os vastos conjuntos poliestróficos que prevaleceram entre a *Rosa* e *A vida passada a limpo*, substituindo o fluxo rápido da canção pelo lento e grave desdobramento da amplitude do *poema*, desaparecem agora em favor de um espaço estrófico adelgaçado, leve, conforme à liberdade de referência da língua "desclassicizada".

A origem cognitiva dessa ruína da dicção "pura" é a ameaça de eros à *sagesse* órfica. A *procura* da *Falta que ama* (p. 144) implica um retorno à úlcera da existência rebelada contra a finitude. A deificação do homem de "O Deus mal informado" libera

.... uma opulência
de impossíveis, casulos do possível

retomando os

.... possíveis,
feitos de cimento do impossível

da *Vida passada a limpo* ("Procura"), mas esse deus em que se erige o homem é "faminto", e tão namorado do criatural que

saudoso de existência

ainda assim, porém, o caminho do homem-deus não tem rumo, e a divinização do *anthropos*, efemeríssima, acaba no reconhecimento dos limites existenciais, quando

..................o traço ausente
ao homem torna homem, novamente.

Entretanto, a visão órfica, a descoberta do Ser, mesmo ameaçada pelos frêmitos da existência apetitiva, não é eliminada do tecido lírico da *Falta*. "O Deus mal informado" contém a crítica implícita de toda jubilação ante o mais-que-humano; mas nem por isso recai na queixa do *cogito* antigo, insciente do tempo-do-mundo e de sua própria inscrição nele. Em última análise, o ágon entre as paixões do existir individual e a serena contemplação das serpentes — símbolo de Áion, figura do curso cósmico — contribui para alargar o panorama do discurso poético, agora tão familiar d'

as novidades sangrentas do mundo

quanto d'

a música dos intervalos.

Ora, a música dos intervalos destrói o ensimesmamento do velho *cogito* faminto. As estátuas reais de Henry Moore ("O par libertado") não sugerem apenas a libertação da agressão alheia, a apologia do "aço do silêncio em nós cravado" como fuga ao inquérito brutal de uma civilização que planifica diariamente o assassinato do íntimo — valem também contra a

.... nossa
mesma nostalgia dos espelhos.

A "nostalgia dos espelhos" — ou narcisismo primário — é um dos pontos de partida da psicanálise de Lacan. É sabido que o traço infantil do fascínio pela própria imagem, o "estágio do espelho", necessário ao desenvolvimento do ego e à formação das relações com outrem, pode degenerar numa recusa do real inteiramente governada pelo princípio do pra-

zer. Umas das originalidades de Lacan[6] é a teorização dessa degenerescência no plano análogo da experiência da linguagem — análogo, porque a fixação da diversidade da experiência por meio da "grade" linguística reproduz o processo pelo qual o ego projeta nos outros a sua própria imagem, antes de atingir o nível da relação objetal. A degradação sobrevém, nesse plano, quando a função lingüística se alheia ao diálogo e à comunicabilidade. A ambivalência do discurso lírico sobre o *status* do ego no último Drummond — mediada pelo conflito entre as recaídas passionais do *cogito* solipsista e o senso tardio da epifania do Ser, e da busca humana a ela aberta — responde às preocupações da psicologia contemporânea do mesmo modo que perfilha (com integral independência) a problemática do pensamento especulativo do nosso tempo.

Contudo, nada seria mais errôneo do que tomar essa correspondência por uma identidade, na suposição de que o itinerário drummondiano, do que crismamos de "óptica vivencial" à perspectiva de integração órfica, represente uma "marcha para a verdade" de caráter teórico. Se assim fosse, deveríamos considerar os poemas "vivenciais" aquém do valor dos cantos órficos (a menos que nos resignássemos a admitir uma separação irracional entre valor estético e relevância cognitiva). Entretanto, ambas as órbitas do pensamento drummondiano atingem o mesmo e elevado nível de realização estética. Por quê? Porque a verdade poética substitui as opções exclusivas da investigação teórica pela justificação mais ampla da variedade contraditória da experiência. Em poesia, os avatares do ego são poeticamente equivalentes; a verdade lírica dimana da mímese da diversidade do comportamento humano. As "desforras" intermitentes do *eros* criatural são tão verdadeiras quanto a serena inteligência do tempo-do-mundo.

Em certo sentido, *A falta que ama* inverte a mensagem de *Boitempo*. O poeta que se desprendeu da obsessão de suas origens pessoais a ponto de cantá-las com a liberdade do trato

---

6Uma brevíssima, porém segura introdução a esse aspecto do pensamento lacaniano é o artigo de Jean Miel, *Jacques Lacan and the structure of the unconscious* in Yale French Studies n.os 36-37 (1966).

cômico é, simultaneamente, a presa recapturada do seu demônio metafísico — e não só dos "impactos do amor", mas igualmente da *libido interpretandi* do *cogito* lançado à *procura*, esquecido das artes de um Ser maior que ele... Contradição? Mas a poesia deixaria de ser poética, a lírica trairia a sua natureza, no instante em que a sua capacidade de iluminar o real pela palavra se separasse da sua aptidão a exibir a irredutível mobilidade dos sentimentos humanos: das nossas máscaras anímicas diante do mundo e de nós mesmos. O fato de que a obra de Carlos Drummond de Andrade mergulha resolutamente no humo da problemática do nosso tempo não a dispensaria de manter-se fiel ao rosto transistoricamente múltiplo do bicho homem.

Paris, maio de 1969.

Nuvem civil sonhada

O poema de abertura de *O engenheiro*, o segundo livro de versos de João Cabral de Melo Neto, se chama *As nuvens*:

As nuvens são cabelos
crescendo como rios;
são os gestos brancos
da cantora muda;

são estátuas em vôo
à beira de um mar;
a flora e a fauna leves
de países de vento;

são o olho pintado
escorrendo imóvel;
a mulher que se debruça
nas varandas do sono;

são a morte (a espera da)
atrás dos olhos fechados;
a medicina, branca!
Nossos dias brancos.

Quero iniciar por ele uma interpretação da poesia cabralina tal como ela se apresenta nos volumes *O engenheiro* (1945) e *Psicologia da composição* (1947), e no poema *Uma faca só lâmina* (1955, publicado em 56). No que concerne ao primeiro livro, faremos uma leitura (ora mais, ora menos ligeira) de 17

dos seus 22 poemas. No que concerne ao segundo, mudaremos de tática, tentando um estudo minucioso de uma só composição: a *Fábula de Anfíon*. Feito o que, procuraremos indicar o entrosamento entre a *Fábula* e, de um lado, os dois outros integrantes do volume *Psicologia da composição*; de outro lado, *Uma faca só lâmina*. Nossa interpretação abordará essencialmente apenas um aspecto da estrutura poética: o da imagística, ainda assim explorado de maneira evidentemente não exaustiva.

No curso da análise, procurarei argumentar em favor das seguintes idéias: 1) o contexto dos poemas de *O engenheiro* prefigura com bastante nitidez a concepção da natureza da poesia cristalizada no volume seguinte, constituído pelos poemas *Fábula de Anfíon, Psicologia da composição* e *Antiode*; 2) a poética destes três últimos poemas não contém apenas uma "poética", mas uma concepção global da experiência, uma interpretação *ontológica*; 3) esta *síntese de poética e ontologia* reaparece em *Uma faca só lâmina*; 4) enfim, não sendo a "poesia da poesia" cabralina *exclusivamente* uma consideração lírica da problemática da arte (literária), mas também, a par disto, uma investigação poética sobre um horizonte mais vasto — sobre o problema da realidade, e não só da realidade poética — conviria retificar *tanto* a imagem crítica vigente do tríptico *Psicologia da composição*, quanto a idéia de que, na evolução da obra do poeta, a chamda "poesia social" (*O cão sem plumas, O rio, Morte vida severina*) representa uma "superação" da poesia da poesia, rumo a uma suposta e mais madura "conquista da realidade".

I) *A preparação da ontologia poética em* O engenheiro

A primeira estrofe de *As nuvens* apresenta um contraste curioso. Os elementos da série nuvens / cabelos crescendo / rios / gestos têm um denominador, que é a *mobilidade*; mas essa estranha "cantora *muda*" atrapalha o quadro geral, introduzindo um elemento estático. O contraste é ainda mais vivo porque as peças divergentes fazem parte da mesma oração;

mais do que isso, fazem parte do mesmo membro da mesma oração: a *cantora muda* é simplesmente o núcleo de um adjunto adjetivo de um dos elementos da série "móvel" (*os gestos brancos*), que são todos por sua vez predicativos do sujeito *as nuvens*.

Qual é o sentido desse contraste? Reparemos que a mobilidade das nuvens, dos cabelos em crescimento ou dos rios é perfeitamente normal, ao passo que o "enguiço" do personagem — a sua mudez, que contamina os seus gestos fazendo-os pateticamente *brancos* — é anômalo. Assim, as nuvens, não valendo por si, mas sim enquanto indentificáveis a outros seres ("As nuvens *são*..."), não parecem levar à normalidade da natureza (*rios*), porém à anomalia do reino humano (cantora *muda*).

Se a primeira quadra nos intriga um pouco, tanto melhor: pois a segunda, à Murilo Mendes, pretende nos impingir nada menos que umas "estátuas em vôo". Que são elas? — As nuvens; a predicação contínua. Mas a ironia é que, enquanto o estático, na estrofe inaugural, era constituído pelo elemento humano (naturalmente móvel), agora as nuvens, sob a forma do naturalmente parado (estátuas), se põem a voar. O personagem não consegue falar, mas as coisas — os próprios objetos devidos à mão do homem (estátuas), e precisamente à do artista (como a cantora) — voam, voam "à beira de *um* mar", isto é, de uma grande massa *móvel*. As nuvens-estátuas voam com requinte; elas são, na sua dança aliterada, "a *fl*ora e a *f*auna *l*eves / de países de vento".

No entanto, o artifício vai cessar. O "olho *pintado*" — e como tal, objeto de arte — fica "escorrendo *imóvel*". As nuvens passam a ser o estático natural. Mas elas serão também o movimento no *sono*:

a mulher que se debruça
nas varandas do sono;

e afinal, a morte. Ao todo, as nuvens equivalem: (1) à natureza (cabelos, rios); (2) à arte (gestos da cantora, estátuas, olho

pintado); e (3) à reintegração normal do humano na natureza (sono, morte). Normal? Com efeito, assim como a arte da cantora não funciona, e assim como as criações do homem, anormalmente leves e móveis (ao contrário do olho pintado, modestamente submisso à sua condição) parecem acentuar o fracasso do sujeito humano, essa morte é menos a morte (o que seria natural) do que a *espera* dela, a inerte espera do aniquilamento, *atrás dos olhos fechados*. Normal? Em todo caso pouco saudável, porque as nuvens-espera da morte evocam logo as nuvens-*medicina*; e — serpente mordendo a cauda — a medicina é branca, como o próprio sinal do enguiço humano, "os gestos *brancos* da cantora muda".

De modo que essas nuvens que não são nuvens, mas antes natureza, arte (como fracasso — 1ª estr., como alienação — 2ª, e como ficção — 3ª), sono e antecipação da morte, são uma espécie de símbolo da *existência em branco*, gratuita, parada, vazia, da vida nefelibata e oca dos

nossos dias brancos.

Existência imaginária, sem peso e sem densidade, onde o homem parece integrar-se no mundo somente à custa da sua própria insuficiência, e da insatisfação que ela lhe impõe. Pois não é a natureza, o sono ou a morte o que se exprime aqui sob o modo do insatisfatório: é o homem, enquanto sócio menor e não-realizado do complexo natural. Nas nuvens, o homem projeta a sua perda.

O nefelibatismo é uma conduta alienada; a associação nuvens / alienação, cristalizada no poema de rosto de *O engenheiro*, vinha na verdade do tempo de *Pedra do sono* (1942). Ela ocorre em pelo menos duas peças deste primeiro livro: em *Marinha* —

Os homens e as mulheres
adormecidos na praia
que nuvens *procuram*
agarrar?
....
....

onde a passividade domina sem contraste, culminando na "imagerie" neo-romântica:

Vi apenas que no céu do sonho
a lua morta já não mexia mais

— e no belo movimento de *A mulher no hotel*:

A mulher que eu não sabia
(rosas nas mãos que eu não via,
olhos, braços, boca, seios)
deita comigo nas nuvens.
....
....

Terei de engolir a poeira
que seus cabelos levantam
e pousa na minha alma
me dando um gosto de inferno?
Terei de esmagar as crianças?
Pisar as flores crescendo?
Terei de arrasar as cidades
sob seu corpo bulindo?
....

onde o senso da alienação se crispa num crescendo raivoso, e a vitória final sobre o demônio amado lembra, em ponto menor, a derrota do sortilégio de Fulana em *O mito*, de Drummond.

O engenheiro principia pela crítica da inércia alienada. O visionarismo plástico de *As nuvens* parece operar a serviço dessa denúncia do imobilismo, do indiferentismo — da "preguiça viscosa" (v. *O cão sem plumas*) em que vegeta o homem quando vegeta a sociedade — que ganhará corpo em obras ulteriores. Já neste mesmo volume de *O engenheiro*, a imobilidade, a espera inútil, reaparecem de forma plástica em *A moça e o trem*:

A moça na janela
vê o trem correr
ouve o tempo passar.
O tempo é tanto
que se pode ouvir
e ela o escuta passar
como se outro trem.

Mas a crítica do imobilismo é somente uma face da visão dialética de Cabral. Por horror à estagnação, ele não cai no elogio ingênuo, indiscriminado, da mobilidade. A rejeição do estático não é futurista; ela conhece "movimentos" menos valiosos do que certos repousos. Em *A mulher sentada* —

Mulher. Mulher e pombos.
Mulher entre sonhos.
Nuvens nos seus olhos?
Nuvens sobre seus cabelos.

(A visita espera na sala;
a notícia, no telefone;
a morte cresce na hora,
a primavera, além da janela).

Mulher sentada. Tranqüila
na sala, como se voasse.

— assistimos ao nascimento da temática de valorização do natural *contra* as pressões do mundo exterior. A defesa do onírico, da legitimidade da comunhão com a natureza através do recolhimento quietista. Na primeira estrofe, reencontramos as nuvens. Luiz Costa Lima (in *O espaço da percepção*, separata da revista Vozes, agosto de 1966; análise integrante do capítulo sobre João Cabral do livro *Lira e antilira*) observa que o par indagação / resposta

Nuvens nos seus olhos?
Nuvens sobre seus cabelos.

pode ser entendido como um afastamento do lirismo subjetivista, dedicado a insinuações evanescentes, intimistas (olhos

"enevoados", na medida em que os olhos são o "espelho da alma", etc.), em favor de um registro crítico: o poema oporia o ensimesmamento da mulher à realidade (a sala, a notícia, a morte, a primavera) que o onirismo não conscientiza, mas que o poeta — implicitamente, censor do onirismo — faz questão de assinalar. A mulher põe o real entre parênteses (2ª estrofe); o poeta suspenderia esses parênteses.

A interpretação é bem sugestiva e traz o selo da nunca assaz louvada inclinação do seu autor pela fundamentação sistemática do comentário crítico nos meandros do texto. No entanto, reconsiderando o poema, não consigo lê-lo na linha de uma desvalorização do onirismo ou do ensimesmamento quietista. É claro que existem, na obra de Cabral, vários elementos para uma crítica do onirismo *enquanto evasão*. Acabamos de tentar mostrar que alguns fatores dissonantes de *As nuvens* implicam a denúncia do evasionismo. Mas a condenação do evasionismo não exclui a valorização do ensimesmamento, do estar tranqüilo, da quietude do eu em plena fruição de uma interioridade que rompe menos com o mundo, do que com a sua inautenticidade: com a dessignificação do universo, quando este comprime o individual, em vez de surgir como cenário de sua harmoniosa expansão. A própria participação no mundo só ganha sentido a partir do nosso interior; abertura e interioridade; o real e o íntimo, não são simples contrários, são pólos de uma densa dialética.

Os parênteses da segunda estrofe de *A mulher sentada* não pertencem apenas à consciência do seu personagem; nada há no poema que justifique — como no caso de *As nuvens* — a suspeita da indicação poética de uma anomalia. O vôo íntimo da mulher sonhadora, convivente com a natureza (pombos, nuvens), eximida do tempo no instante de uma contemplação íntimo-cósmica, é uma versão mais moça do elogio cabralino da feminilidade, do "tema dos lírios do campo", da *Imitação da água* incluída em *Quaderna*.

O tema quietista revela que a posição de João Cabral diante da problemática do tempo e do significado da existência não conduz somente ao elogio dos aspectos externos da atividade

humana e do comportamento participante. Ibrahim Sued afirmou recentemente ("O Globo" de 16-4-68) que Proust é "um dos escritores mais chatos do século *passado*" (*sic*). Caso a cultura brasileira não tivesse, pela voz de um dos seus mais autênticos "maîtres-à-penser", pronunciado essa condenação definitiva do autor da *Recherche*, eu me atreveria a sugerir que o devaneio quietista de *A mulher sentada*, embora sem a componente da memória, lembra o instante-fora-do-tempo da famosa experiência da "madeleine".

O devaneio quietista nos reaproxima da natureza, numa relação diversa da exposta em *As nuvens*. Ambição de vencer o tempo, ele não elide a morte, mas nem por isso é menos pleno nem menos maduro. Veja-se como a mulher onírica é fielmente refletida numa das *Estações* (outono):

....
(ante a *fruta madura*
à beira da *morte,*
imóvel no tempo
que ela *sonha* parar).

Admitida a presença lírica de uma dialética da autenticidade em *O engenheiro*, dialética em que o *estar no mundo se depura na ação tanto quanto no recolhimento*, ficamos preparados para compreender a articulação dessa perspectiva com a reflexão cabralina sobre a poesia. Já se notou com razão que a poética é o motivo dominante do livro. A referência à arte não o freqüenta apenas na forma mais ou menos tópica em que a contém um poema como *As nuvens*: tornada "poesia da poesia", ela constitui a medula de várias composições. Nelas, direta ou indiretamente, o pensamento sobre a criação consolida a análise lírica do problema da existência.

A mesa, hóspede habitual das antologias —

O jornal dobrado
sobre a mesa simples;
a toalha limpa,
a louça branca

e fresca como o pão.

A laranja verde:
tua paisagem sempre,
teu ar livre, sol
de tuas praias; clara

e fresca como o pão.

A faca que aparou
teu lápis gasto;
teu primeiro livro
cuja capa é branca

e fresca como o pão.

E o verso nascido
de tua manhã viva,
de teu sonho extinto,
ainda leve, quente

e fresco como o pão.

— está construído sobre duas linhas imagísticas. A primeira se concentra nos três adjetivos da quadra inicial: *simples, limpa, branca*; é o louvor do nítido, do definido, do solar que tornará um dos eixos simbólicos da poesia de Cabral. A segunda se dá no refrão; ela introduz a idéia de uma analogia entre o produto natural e o produto poético, entre o verso e o pão.

Nada indica que as duas linhas se contrariem. A serena fluência dos versos não sugere nenhum contraste. Em sua pureza bucólica, desataviado e enxuto, o poema canta a síntese do rigor construtivo, da paixão do preciso — tão nítida, numa imagem destinada a fazer carreira em Cabral:

A faca que aparou
teu lápis gasto;

— e do ideal de imitação do produzir natural. A força mediadora entre os dois é o sonho:

... o verso *nascido*
de tua manhã viva,
de teu *sonho* extinto,

Portanto, o sonho nutre o rigor da criação solar, sem que por isso o ato de produção seja inconsciente: o sonho alimenta a poesia, mas esta nasce de sua *extinção*. Sonho e vigília concorrem para a criação. Mas por que dizemos *sonho* e vigília, em lugar da oposição usual *sono* vigília? Precisamente porque o papel dialético do sonho o situa entre o sono e consciência. Entre a vida mental inconsciente e o ato lúcido do poeta medeiam dois filtros. Primeiro, o do próprio sonho, emanação da vida obscura que — tal como Cabral freudianamente o sublinha no ensaio *Considerações sobre o poeta dormindo* — pode ser descrita e narrada, isto é, pode ser trazida à consciência. Segundo, o filtrar consciente o próprio sonho (filtro por sua vez filtrado, mediação mediada), já que o poeta elabora, fora do sonho — mas dele nutrido — o poema onde o verso tem a organicidade do pão.

A tônica de Cabral recai sobre a mediação. Por isso, o *sono* de *As nuvens* integrava o reino de alienação, enquanto o *sonho* de *A mulher sentada* é uma atitude valorizada, contra a atenção servil ao mundo externo. O sonho não é nunca simplesmente recusado. Seleção selecionada, mensagem feita código para uma outra mensagem, ele é a ponte entre a vontade solar e o seu desejo de emulação da natureza.

Mas o próprio da mediação é dividir-se entre o que congrega. Não deve assim haver contradição, no ato criador, entre a extinção do sonho e a sua assimilação à mesma lucidez que o extingue. Nas duas primeiras estrofes do poema titular de *O engenheiro* —

A luz, o sol, o ar livre
envolvem o sonho *do engenheiro.*
O engenheiro sonha *coisas claras:*
superfícies, tênis, um copo d'água.

O lápis, o esquadro, o papel;
o desenho, o projeto, o número:
o engenheiro pensa *o mundo justo,*
mundo que nenhum véu encobre.

sonhar e *pensar* são equivalentes. No seu belo estudo *Realidad y forma en la poesía de Cabral de Melo* (separata da Revista de Cultura Brasileira, nº 8, Madri, março de 1964), Angel Crespo e Pilar Gómez Bedate comentam: "Lo que este hombre (o engenheiro) está haciendo verdaderamente no és soñar, sino pensar, proyectar". Esta análise parece supor que o emprego de *sonho* e *sonhar* neste poema é uma quase impropriedade, uma espécie de reminiscência de uma fase anterior no pensamento do poeta — o qual teria "progredido" da valorização do onírico para o elogio da lucidez antionírica. "El ingeniero *sueña*, pero esta palabra *antigua* (grifo meu) sólo está empleada aqui con el propósito de desnaturalizarla" (id., ibid.).

Entretanto, por que presumir que a imagem *sonho* é um simples vestígio, logo dissolvido no puro cálculo de *pensar*? O objeto direto de *sonha*, na 1ª estrofe, coincide perfeitamente com o de *pensa*, na 2ª, o *mundo justo* são as *coisas claras*. Há, de fato, *equivalência* entre *sonhar* e *pensar*: mas por que tomar essa equivalência por uma simples identificação unilateral, em que *sonhar* se descaracteriza em favor de *pensar*, no sentido de *projetar*? Por que não supor, ao contrário, que o poema indica uma harmonia entre o sonho e o cálculo, como se a criação meridiana e lúcida pudesse nascer do próprio sonho? Tanto mais que seria muito difícil ler nestes versos o enunciado de uma oposição entre o sonho e a atividade consciente. O engenheiro não pensa "contra" o que sonhou: ele pensa, calcula, projeta precisamente *o que* sonhara. E por isso mesmo, o edifício, obra calculada pelo engenheiro, se assemelha a um objeto natural, a um produto orgânico:

(Em certas tardes nós subíamos
ao edifício. A cidade diária,
como um jornal que todos liam,
ganhava um pulmão de cimento e vidro.)

A água, o vento, a claridade,
de um lado o rio, no alto as nuvens,
situavam na natureza o *edifício*
crescendo *de suas forças simples.*

O edifício, ''coisa clara'', é uma obra da atenção humana comparável às criações da natureza. No plano do sonho, a natureza opera na nossa mente como o espírito desperto: figurando o ''mundo justo'', o universo correto e essencial. O sonho medeia entre a ação natural e o gesto consciente e voluntário, pelo qual o homem *assume* a mesma ação da vida. *O engenheiro* não celebra a lucidez humana contra qualquer cegueira, contra qualquer ''caos'' do mundo físico: ele louva a lucidez do homem como forma específica e altamente estimável da ordem natural. O poema não se ergue ''contra a inspiração'', ele mostra que a inspiração só é válida quando *ativa*, quando acolhida sem passividade e transformada conscientemente. O homem que os sonhos inspiram é o que projeta criticamente o mundo. Mas a raiz do seu projeto mergulha no seu sonhar, e o sonho tem por condição aquele estado em que ele é mais que nunca *receptivo* à natureza — a momentânea suspensão do controle consciente. Não se afirma unilateralmente o valor da atividade consciente; exalta-se um modelo de lucidez em que a atitude de construção emana da experiência da abertura. Apologia da criação rigorosa, estes versos a inserem na moldura de uma concepção fundamental: a de que a *receptividade não se confunde com a passividade.*

Os poemas de *O engenheiro* representam vários ângulos de uma só visão simbólica. De *As nuvens* para *A mulher sentada*, o tema do onirismo desenhara uma dialética do agir baseada na necessária integração da pausa, do instante contemplativo. Transposta para o plano do tema da produção artística em *A mesa* e *O engenheiro*, essa mesma dialética entende a consciência criadora em termos de receptividade espontânea. No exercício de uma lucidez integradora, de uma *construtividade receptiva*, o poeta alcança equiparar-se a uma criação mais ampla, a criação da própria natureza. O segredo dessa equi-

paração consiste em não destruir sua personalidade de autor; o poeta *rivaliza* com a natureza, não se "perde" nela. Mas, por outro lado, conservar sua personalidade significa manter-se aberto ao que a transcende.

Talvez nossa leitura não esteja de acordo com a bem divulgada idéia de que *O engenheiro* constitui uma preparação decidida de uma poética da pura lucidez, do puro cálculo, aguerridamente opostos a *toda* receptividade. Contudo, ela convoca para sua defesa o testemunho de vários outros poemas do livro. Em *O fantasma na praia*, por exemplo,

Supresa do encontro
com o fantasma na praia:

camisa branca,
corpo diáfano,
funções tranqüilas
no banho de sol.

....
....

A cordial palestra
com o fantasma na praia:

voz clara e evidente
de enigma vencido;
a conversa tranqüila,
uma fonte de sustos.

já se observou a presença do culto solar, da paixão do claro (camisa *branca, banho de sol,* voz *clara*, sem falar na freqüência desse timbre *a*, alvejando por todo o poema: diÁfano, cordiAl, clAra, e — *last but not...* — fantAsma na prAia). O fantasma solar seria o mistério reduzido, a inspiração domesticada, o "enigma vencido". E assim é, de fato, enquanto inspiração signifique a mera ausência do trabalho do poeta, a pseudo-

origem inumana e irracional do verso. Porém se a inspiração equivale à colaboração do mundo no jogo do autor — à parte daquela *abertura* em que se forma a sua lucidez — então o claro fantasma não é assim tão "perdedor". Afinal, vencido como enigma, ele é ainda capaz de *surpreender* o poeta; sua conversa amena é "uma fonte de sustos". E quando se chega ao belo símile da última estrofe —

Semelhança com um barco
desse fantasma na praia:

correndo na areia
deixava um rastro de barco
tinha o ar entre os homens
de um barco na areia

— o fantasma recupera plenamente o seu sentido de hóspede da abertura do espírito humano, da receptividade em que ele acolhe, tranqüilo/maravilhado, a fisionomia do universo inexaurível a que pertence.

A criação mais lúcida, a invenção mais meridiana, convive sempre com a maravilha diante do ser. O retrato-elogio de *A Vicente do Rego Monteiro* salienta exatamente isso:

Mas sobretudo
senti o susto
de tuas surpresas.
E é por isso
que quando a mim
alguém pergunta
tua profissão
não digo nunca
que és pintor
ou professor
(palavras pobres
que nada dizem
dessas surpresas).

Respondo sempre:
— É inventor,
trabalha ao ar livre
de régua em punho,
janela aberta
sobre a manhã.

O poema brota da surpresa com a organicidade de uma planta; o maravilhar-se é o correlativo de saber a eclosão do poema irresistível, incontrolável como o destino — ainda que o poeta o provoque e conscientemente o prepare. Não é outra a lição do plástico início de *A Carlos Drummond de Andrade* —

Não há guarda-chuva
contra o poema
subindo de regiões onde tudo é surpresa
como uma flor mesmo de um canteiro

— e não se diga que o poeta fala de Drummond, e não por si; não só o poeta celebrado é, com Murilo, reconhecido pelo celebrante como um de seus mestres, não só — pense-se em *O lutador* — seria totalmente errôneo supor que a irresistibilidade da poesia represente para ele o abandono do combate pelo verso, como, neste caso, a palavra cabralina sobre o grande lírico modernista converge admiravelmente — segundo vimos — com várias outras instâncias do próprio João Cabral.

Retorno paralelo, ressonância equivalente à do tema da surpresa se encontra nas imagens de assimilação poema/produto natural. Já verificamos que o motivo surpresa coabita com este em *A Carlos Drummond de Andrade*: o poema nasce da surpresa "como uma flor mesmo num canteiro". Em *A árvore* —

O frio olhar salta pela janela
para o jardim onde anunciam
a árvore

A árvore da vida? A árvore
da lua? A maternidade simples
do fruto?

A árvore que vi numa cidade?
O melhor homem? O homem além
e sem palavras?

Ou a árvore que nos homens
adivinho? Em suas veias, seus cabelos
ao vento?

(O frio olhar
volta pela janela
ao cimento bruto
do quarto e da alma:
calma perfeita,
pura inércia
onde jamais penetrará
o rumor
da oculta fábrica
que cria as coisas,
do oculto impulso
que explode em coisas
— como na frágil folha
daquele jardim)

— as imagens vegetais condensam a criatividade tanto natural quanto humana. Ao mesmo tempo, o

cimento bruto
do quarto e da alma

a melodia da inércia, nos reintroduz num mundo contrário ao impulso do sonho. Mas o *élan* onírico não aspira à transcendência; não descende da sacralização romântica, e sim da corrosiva crítica do cotidiano, daquela recusa da inautenticidade *sem apoio no transcendental* que dá vida e vibração ao *voyage* baudelaireano, à poesia da partida enquanto condenação da cultura. O quarto-prisão de *A viagem* —

Quem é alguém que caminha
toda a manhã com tristeza
dentro de minhas roupas, perdido
além do sonho e da rua?

Das roupas que vão crescendo
como se levassem nos bolsos
doces geografias, pensamentos
de além do sonho e da rua?

Alguém a cada momento
vem morrer no longe horizonte
de meu quarto, onde esse alguém
é vento, barco, continente.

Alguém me diz toda a noite
coisas em voz que não ouço.
— Falemos na viagem, eu lembro.
Alguém me fala na viagem

— é o mesmo em que, em *A árvore,* não penetra o rumor da criação. A morte do sonho corresponde ao exílio da árvore.

A aliança sonho/natureza também comanda o relato da luta difícil pela criação, nas duas primeiras partes de *A lição de poesia* —

1.

Toda a manhã consumida
como um sol imóvel
diante da folha em branco:
princípio do mundo, lua nova.

Já não podias desenhar
sequer uma linha;
um nome, sequer uma flor
desabrochava no verão da mesa,

nem no meio-dia iluminado,
cada dia comprado,
do papel que pode aceitar,
contudo, qualquer mundo.

2.

A noite inteira o poeta
em sua mesa, tentando
salvar da morte os monstros
germinados em seu tinteiro.

Monstros, bichos, fantasmas
de palavras, circulando,
urinando sobre o papel,
sujando-o de seu carvão.

Carvão de lápis, carvão
da idéia fixa, carvão
da emoção extinta, carvão
consumido nos sonhos.

A valorização do sonho, dentro da analogia dialética invenção lírica /produção natural, ressalva o onirismo da inimizade do poeta pela passividade e pela alienação. A este respeito, os versos da terceira das *Estações* (primavera) são bem significativos:

Os homens podem
sonhar seus jardins
de matéria fantasma.
A terra não sonha,
floresce. Na matéria
doce ao corpo: flor,
sonho fora do sono
e fora da noite, como
os gestos em que floresces
também (teu riso irregular,
o sol na tua pele.)

Poderíamos ser tentados a desvalorizar o sonhar, já que os homens sonhadores não podem ser comparados ao florescer da terra — da terra que *não sonha*... Mas verifiquemos:

o que a terra produz, a flor, é expressamente chamado *sonho* — e sonho (como nas mencionadas *Considerações sobre o poeta dormindo*) que se distingue do simples sono: sonho solar, fantasia da criação perfeita. A fidelidade ao valor do sonho não permite ao poeta compreendê-lo apenas em sentido depreciativo, como pura miragem descarnada. No espaço de três versos, o sonho se recupera, retornando ao reino luminoso da criação.

A presença do sonho e do ideal orgânico asseguram nas composições de *O engenheiro* um lugar privilegiado ao motivo da receptividade. Mas a imagística do reino natural se depura nos dois derradeiros poemas do livro, em *A Paul Valéry* e, sobretudo, na *Pequena ode mineral*. A depuração reveste a forma de uma migração imagística, do terreno animado para o domínio do inanimado. Vale a pena frisar que o inanimado que o poeta valoriza é, como matéria, ainda *natural* (como mais tarde o deserto de Anfíon) e não obra do homem. O inanimado fabril é, ao contrário, símbolo de sufocação, como aquele "cimento bruto" de *A árvore*, que reaparece em *O funcionário*:

No papel de serviço
escrevo teu nome
(estranho à sala
como qualquer flor)
mas a borracha
vem e apaga.

Apaga as letras,
o carvão do lápis
não o nome,
vivo animal,
planta viva
a arfar no cimento.

Contudo, esta distinção é cancelada em pelo menos três poemas: *Os primos*, e os mencionados dois últimos do livro. Em *Os primos*, o poeta imagina a si e a seus parentes transformados em *estátuas* (inanimado fabricado). Entre os homens de pedra, a compreensão se purifica:

Nos olhamos nos olhos,
cumprimentamos nossas
duras estátuas.
Entre nossas pedras
(uma ave que voa,
um raio de sol)
um amor mineral,
a simpatia, a amizade
de pedra a pedra
entre nossos mármores
recíprocos.

Mas qual o sentido dessa suspensão da antinomia artifício/natureza? Nestes poemas, a existência ideal (não consideramos, como A. Crespo e P. Gómez Bedate, que o poema seja "irônico") não se define mais pela oposição da força da natureza ao artifício inautêntico (como nas imagens antônimas árvore/cimento); agora, a busca da autenticidade se dá como norte a *mineralização* da *existência*. O modelo da natureza ganha a forma exemplar da pedra, porque a alienação surge como *contigência*, como dispersão desordenada, névoa que nos resume precisamente enquanto nos arruína:

Desordem na alma
que se atropela
sob esta carne
que transparece.

Desordem na alma
que de ti foge,
vaga fumaça
que se dispersa,

informe nuvem
que de ti cresce
e cuja face
nem reconheces.

A percepção do apodrecimento, da corrida para a morte que é a existência abandonada a si, à sua finitude natural, desvia

o poeta da versão antes serena em que ele figurava a dialética lucidez/abertura, invenção/receptividade. A poética de *A mesa* e de *O engenheiro*, a recusa do cotidiano de *A árvore*, a gaia palestra com o mundo de *O fantasma na praia* aparecem transidas por um sentimento novo, mais radical do que o patetismo de *A viagem*, e por ora irreconciliável com a doce fruição de si de *A mulher sentada*. A síntese solar conhece o arrepio de uma decisão existencial. Nauseado pelo visco da contingência, o poeta acolhe o ensinamento da pedra:

Procura a ordem
que vês na pedra:
nada se gasta
mas permanece.

Esta existência
que reconheces
não se devora
tudo em que cresce.

Nem mesmo cresce
que permanece
fora do tempo
que não a mede,

pesado sólido
que ao fluido vence,
que sempre ao fundo
das coisas desce.

É necessário que a atitude criadora, na arte e na vida, passe pelo crivo da mineralização. O poeta se inspirara ativamente do ruído da ''oculta fábrica''; é preciso que ele aprenda agora a sua *sagesse* maior, a depurada eloqüência da mudez que se recusa à dispersão:

Procura a ordem
desse silêncio
que imóvel fala.
Silêncio puro

de pura espécie,
voz de silêncio,
mais do que a ausência
que à voz recebe.

— e que, domando o tempo sem deixar de conformar-se a ele, só assim é capaz de preencher verdadeiramente o vazio da receptividade, da mente que se inclina ante a lição do ser.

Deste modo, a abertura se perfaz na audição do autocontido silêncio. A crítica da passividade aprenderá a distinguir o tempo criador do fluxo da mera sucessão. O movimento amará o imóvel. A maravilha inspiradora contemplará o mundo como uma natureza viva:

A física do susto percebida
entre os gestos diários;
susto das coisas jamais pousadas
porém imóveis — naturezas vivas.

Mas o aprofundamento dessa dialética — de autentificação da vida e de depuração da poesia — parte de uma visão trágica da existência: da capacidade de incorporar o reconhecimento do precário a uma disposição de combate, afirmativa e sã. Isto é o que celebram os versos de *A Paul Valéry*:

Doce tranqüilidade
da estátua na praça,
entre a carne dos homens
que cresce e cria.

Doce tranqüilidade
do pensamento da pedra,
sem fuga, evaporação,
febre, vertigem.

Doce tranqüilidade
do homem na praia:
o calor evapora,
a areia absorve.

As águas dissolvem
os líquidos da vida.
E o vento dispersa
os sonhos, e apaga

a inaudível palavra
futura (que, apenas
saída da boca,
é sorvida no silêncio).

A criação se promete a coragem de ousar, sabendo de seus limites. Tudo se destina à morte, e no entanto, no cemitério junto ao mar, "é preciso tentar viver". A poesia solar conhece o preço, o alto preço, do verdadeiro existir.

A amargura domada dos versos a Valéry, a ética mineral da *Pequena ode* selaram o desdobramento do tema da receptividade espontânea em disposição moral. O imperativo da lucidez mudou-se em norma mais vasta, norma de *consciência* nos dois sentidos da palavra. Mas a disciplina da pedra visa ao controle do contigente, não à supressão da abertura. A pedra ainda é um paradigma natural, um exemplo do mundo aos olhos da poesia. O poeta lúcido, mineralizado, continua a cultivar a emulação da natureza. É claro que o poeta-engenheiro não copiará simplesmente o real; o sentido da abertura não se confunde com a passiva impressionabilidade. Rival e não copista do *cosmos*, o poeta imita a *natura naturans*, não a *natura naturata.*

Entretanto, essa própria rivalidade o inclui na família da natureza. Goethe lembrou-se de epigrafar um passo de *Dichtung und Wahrheit* com o significativo *nemo contra deum nisi deus ipse*, ninguém combate os deuses, a não ser um deles. O êmulo da natureza lhe pertence. Por isso, ele a imita, sem copiar. Diferença conhecida de Petrarca, que já recomendava ao imitador dos modelos clássicos (*Familiares*, XXIII, 19) fa-

zer de seus escritos algo parecido, porém não idêntico às obras da tradição (*simile, non idem sit*), porque — sábio Petrarca! — a semelhança entre as obras de arte não deve lembrar a que existe entre um retrato e o retratado, mas antes a que existe entre pai e filho (*non qualis est imaginis ad eum cujus imago est*, (...) *sed qualis filii ad patrem*). Entre o poeta e a natureza, o processo é o mesmo. Daí a imitação surgir do filtro da consciência artesanal, e a lucidez compositiva duplicar-se em acolhida às mensagens do mundo.

O engenheiro é um livro sólido. Revela um bom caminho andado desde *Pedra do sono*, e isto embora a estréia cabralina estivesse muito longe de ser desprezível. O segundo livro robustece definitivamente a metamorfose do patetismo de *Pedra do sono* numa lírica em que a vibração emotiva se alimenta quase sem cessar da penetração no significado do real. Mas é *neste* sentido que *O engenheiro* supera a menor, imatura objetividade do volume anterior — e não no sentido da suposta vantagem de uma prosaicização. O valor desse conjunto de poemas não está no presumido benefício de se distanciar do jogo das imagens, ou então no presumido benefício de se distanciar do jogo das imagens, ou então no de justapor, aos vestígios da antiga poética, uma nova e superior apologia da lucidez, entendida como desvalorização da dimensão receptiva do espírito humano. *O engenheiro* não é uma obra essencialmente partilhada entre duas visões e duas poéticas; os que assim o interpretam são vítimas do engano de tomar a consolidação do apreço pela criação lúcida como uma desvalorização automática, no nível da visão, do lado espontaneamente receptivo do espírito humano, e no nível do estilo, da autonomia plástica da linguagem simbólica. Ambas as faces do equívoco se avizinham de uma concepção insuficientemente larga do homem e da poesia. Quando nos afastamos dessas limitações, *O engenheiro* deixa de ser tido como obra dividida, para mostrar-se como amadurecimento de uma poesia entrevista em *Pedra do sono* —

pensamentos, palavras, sortilégio,

Ó jardins enfurecidos
pensamentos, palavras, sortilégios,
sob uma lua contemplada;
....
....

ó jardins de um céu
viciosamente freqüentado:
onde o mistério maior
do sol, da luz, da saúde?

— amadurecimento que prepara admiravelmente quase todos os motivos que, na forma de uma só reflexão concentrada, o tríptico de *Psicologia da composição* desenvolverá.

Estes motivos já se reúnem em torno de um eixo dialético: a síntese do apreço pelos valores de cálculo, de construção lúcida, e do sentido da essencialidade do abrir-se ao mundo, na vida como na criação artística. No seu nível mais profundo, essa lucidez ajanelada, consciência que se apura na atenção ao exterior, enfrenta o paradoxo da finitude humana e se dispõe a assumi-lo sem disfarces. Então, o ideal de imitar a natureza atravessa o fascínio pelo mineral, pelo "endurecimento" que simboliza a dificuldade da luta pelo autêntico. Esta travessia será um dos pólos da poética madura de Cabral: a poética de Anfíon e, mais tarde, de *Uma faca só lâmina*. Neste sentido, eu diria que a pergunta final de *O poema*, n'*O engenheiro* —

Como um ser vivo
pode brotar
de um chão mineral?

— profetiza o itinerário da análise lírica de João Cabral no período clássico de *Psicologia da composição.*

II) *A "poesia da poesia" como reflexão ontológica: O tríptico de* Psicologia da composição.

A primeira peça do livro ternário *Psicologia da composição* é a *Fábula de Anfíon*, que diz:

1. O deserto

No deserto, entre a paisagem de seu vocabulário, Anfíon,	Anfíon chega ao deserto

*ao ar mineral isento
mesmo da alada
vegetação, no deserto*

*que fogem as nuvens
trazendo no bojo
as gordas estações,*

*Anfíon, entre pedras
como frutos esquecidos
que não quiseram*

*amadurecer, Anfíon,
como se preciso círculo
estivesse riscando*

*na areia, gesto puro
de resíduos, respira
o deserto, Anfíon.*

(Ali, é um tempo claro, como a fonte e na fábula.	O deserto

*Ali, nada sobrou da noite,
como ervas
entre pedras.*

*Ali, é uma terra branca
e ávida
como a cal.*

*Ali, não há como pôr vossa tristeza,
como a um livro
numa estante.)*

Ao sol do deserto e
no silêncio atingido
como a uma amêndoa,
sua flauta seca:

Sua flauta seca

sem a terra doce
de água e de sono;
sem os grãos do amor
trazidos na brisa,

sua flauta seca:
como alguma pedra
ainda branda, ou lábios
ao vento marinho.

(O sol do deserto
não intumesce a vida
como a um pão.

O sol do deserto

O sol do deserto
não choca os velhos
ovos do mistério.

Mesmo os esguios,
discretos trigais
não resistem a

o sol do deserto,
lúcido, que preside
a essa fome vazia.)

Sua mudez está assegurada
se a flauta seca:
será de mudo cimento,
não será um búzio

Anfíon pensa
ter encontrado
a esterilidade
que procurava

a concha que é resto
de dia de seu dia:
exato, passará pelo relógio,
como de uma faca o fio.

2. O acaso

No deserto, entre os
esqueletos do antigo
vocabulário, Anfíon,

Encontro com
o acaso

no deserto, cinza
e areia como um
lençol, há dez dias

da última erva
que ainda o tentou
acompanhar, Anfíon,

no deserto, mais, no
castiço linho do
meio-dia, Anfíon,

agora que lavado
de todo canto,
em silêncio, silêncio

desperto e ativo como
uma lâmina, depara
o acaso, Anfíon.

Ó acaso, raro
animal, força
de cavalo, cabeça
que ninguém viu;
ó acaso, vespa
oculta nas vagas
dobras da alva
distração; inseto
vencendo o silêncio
como um camelo
sobrevive à sede,
ó acaso! O acaso
súbito condensou:
em esfinge, na
cachorra de esfinge
que lhe mordia

O acaso ataca
e faz soar a
flauta

a mão escassa;
que lhe roía
o osso antigo
logo florescido
da flauta extinta,
áridas do exercício
puro do nada.

Tebas se faz

Diz a mitologia
(arejadas salas, de
nítidos enigmas
povoadas, mariscos
ou simples nozes
cuja noite encerrada
à luz e ar-livre
persiste, sem se dissolver)
diz, do aéreo
parto daquele milagre:

Quando a flauta soou,
um tempo se desdobrou
do tempo, como uma caixa
de dentro de outra caixa.

3. Anfíon em Tebas

Anfíon busca em
Tebas o deserto
perdido

Entre Tebas, entre
a injusta sintaxe
que fundou, Anfíon,

entre Tebas, entre
mãos frutíferas, entre
as copadas folhagens

das ações, no verão
que, único, lhe resta
e cujas rodas

quisera fixar
nas, ainda possíveis,
secas planícies

da alma, Anfíon,
ante Tebas, como
a um tecido que

buscasse adivinhar
pelo avesso, procura
o deserto, Anfíon.

Lamento diante de sua obra

"Esta cidade, Tebas,
não a quisera assim,
de tijolos plantada,

que a terra e a flora
procuram reaver
à sua origem menor:

como já distinguir
onde começa a hera, a argila,
ou a terra acaba?

Desejei longamente
liso muro, e branco,
puro sol em si

como qualquer laranja,
leve laje sonhei
largada no espaço.

Onde a cidade
volante, a nuvem
civil sonhada?

Anfíon e a flauta

"Uma flauta: como
dominá-la, cavalo
solto que é louco?

Como antecipar
a árvore de som
de tal semente?

daquele grão de vento
recebido no açude
a flauta cana ainda?

Uma flauta: como prever
suas modulações,
cavalo solto e louco?

Como traçar suas ondas
simplesmente, como faz,
no tempo, o mar?

— A flauta, eu a joguei
aos peixes surdo-
mudos do mar."

Em relação à tese exposta na abertura do nosso ensaio, as próximas seções deverão mostrar que: 1) o tríptico *Psicologia da composição* cristaliza a visão simbólica prefigurada nos poemas de *O engenheiro*; 2) o conteúdo da dita visão simbólica faz da *Fábula de Anfíon*, assim como de seus dois painéis-irmãos, uma reflexão ontológica dada em termos de poética, ou seja, de "poesia sobre a poesia"; 3) a mesma poético-ontologia é subjacente a *Uma faca só lâmina*; 4) esta linha de interpretação leva a discutir as análises da poesia cabralina em vigor, tanto no que concerne à exegese das peças *Psicologia da composição*, quanto no que respeita à evolução de obra total do poeta e, em particular, à avaliação, dentro deste desenvolvimento, da importância exata dos chamados poemas "sociais", como *O cão sem plumas* e *O rio*.

Perseguindo esses objetivos, o estudo marchará através das seguintes etapas: (a) exposição dos principais comentários críticos da *Fábula de Anfíon*; (b) análise da *Fábula*; (c) uma terceira parte, composta da indicação do entrosamento dos dois outros "painéis" do tríptico (os poemas *Psicologia da composição* e *Antiode*), bem como de *Uma faca só lâmina*, com o simbolismo da *Fábula*, de uma referência aos poemas "sociais", e da caracterização sintética do estilo de João Cabral de Melo Neto no concerto da poesia moderna.

A INTERPRETAÇÃO VIGENTE DA *FÁBULA DE ANFÍON*

Presumida a leitura global da *Fábula de Anfíon*, vejamos como a crítica a tem interpretado. A meu conhecimento, a investigação mais pormenorizada do poema deve-se a Othon Moacyr Garcia, no valiosíssimo ensaio *A página branca e o deserto*, estampado pela *Revista do Livro* (no seu período — excelente — sob a responsabilidade editorial de Alexandre Eulálio), em seus números 7 (setembro de 1957), 8 (dezembro de 57), 9 (março de 58) e 10 (junho de 58). Para o estudo da "primeira água" da poesia cabralina até 1956 (de *Pedra do sono* às *Paisagens com figuras* e *Uma faca só lâmina*), o texto de O. M. Garcia é simplesmente indispensável. O autor nele se entrega, com o maior êxito interpretativo, a uma verdadeira e atenta humildade diante da obra. Unida a uma sólida cultura poética — no duplo sentido de conhecimento da poesia e da teoria literária — essa devoção à minúcia da imagem, às peculiaridades mais reveladoras de cada poema, faz de Othon Moacyr Garcia um dos mais eminentes beneméritos da análise literária no Brasil, que dele já recebeu pelo menos três outros notáveis exemplos de exegese estilística: *Esfinge clara* (1955), sobre Drummond; *Luz e fogo no lirismo de Gonçalves Dias* (1956) e *Cobra Norato, o poema e o mito* (1962). Este reconhecimento poderia parecer gratuito (na medida em que é partilhado por praticamente toda a crítica séria), se a nobre, porém excessiva modéstia desse estudioso, agravada pelo teor especializado de seus trabalhos, não contribuísse para "escondê-lo", não tanto como pessoa (o que talvez sorria ao seu temperamento de bucólico habitante do Cosme Velho), mas como autor — o que prejudica a divulgação do que há de melhor em matéria de exame e compreensão das nossas letras.

Que leitura faz o nosso crítico da *Fábula de Anfíon?* O Anfíon do mito arrebanha as pedras dos muros tebanos ao mágico som de sua lira. O Anfíon cabralino, que em vez de lira toca — ou melhor, *não* toca — flauta, surge no poema como um apaixonado do silêncio, respirando o ermo total do seu deserto. Quando seu desejo parece realizado, sua *mudez, asse-*

gurada, eis que ele *depara o acaso* — e a flauta soa. Enfim, diante de Tebas construída, Anfíon declara sua insatisfação e lança o instrumento ao mar.

Para Othon Moacyr Garcia, Anfíon procura a esterilidade, antes e depois da construção de Tebas, isto é, do poema. Diversamente de Valéry (*Amphion*, 1931), Cabral vê no acaso um co-responsável pela criação poética; mas nem por isso o valoriza. Por quê? Porque a idéia dominante da *Fábula* seria a constatação da insuficiência da poesia, da sua incapacidade de exprimir satisfatoriamente as emoções humanas. Desesperado de poder pôr em palavras a realidade das suas experiências, Anfíon aguarda ou bem o acaso fecundante (o poema nascido *apesar* da vontade do poeta, a Tebas incorrespondente à que ele sonhara), ou bem a volta da esterilidade, que lhe traria ao menos o fim da angústia suscitada pela sua impotência. Ora, não se reconhecendo na obra do acaso, Anfíon se resolve pela esterilidade. A *Fábula* seria uma crônica amarga e clarividente da "luta pela expressão", cujo final inevitável é a derrota da linguagem. Feito o poema, fica a frustração, porque "expressar é deformar". A intraduzibilidade das emoções seria o motivo básico de Anfíon de Cabral. De má vontade, mas lúcido, o poeta constata a invencibilidade do "hiato entre a idéia e a expressão", aprofundando poética e psicologicamente o *topos* "*inania verba*", de reconhecida ancianidade (v. E. R. Curtius) — e cuja versão mais famosa, no Brasil, é o poema de Olavo Bilac —

Ah! quem há de exprimir, alma impotente e escrava,
O que a boca não diz, o que a mão não escreve?

Embora o intérprete saiba que a "luta pela expressão" serve também de espelho de outras lutas, de outros combates da experiência humana, o sentido básico de sua leitura se condensa na idéia de que a *Fábula* versa sobre o velho tópico da insuficiência da linguagem.

Passemos agora a uma segunda corrente de interpretação da *Fábula*, àquela que prefere contemplá-la na perspectiva do

conjunto da obra de João Cabral, considerando os três poemas de *Psicologia da composição* como uma fase determinada numa suposta evolução do poeta. Quanto ao conteúdo próprio da *Fábula*, vista como um elo da cadeia evolutiva da obra de Cabral, ainda é, para esses críticos, a denúncia de uma *insuficiência*. Nisso, eles estão substancialmente de acordo com O. M. Garcia. O significado essencial do poema se encarnaria no gesto de Anfíon ao jogar sua flauta, presa de uma indomável insatisfação. Este tipo de apreciação já fora largamente delineado, em 1952 (num ensaio hoje incluído em *Seis poetas e um problema*. M. E. C. s/d) por Antonio Houaiss — a quem as fortunas críticas drummondiana, cardoziana e cabralina (para ficarmos nos modernos) devem contribuições pioneiras e das mais penetrantes. É, porém, no aludido *Realidad y forma en la poesía de Cabral de Melo*, de Angel Crespo e Pilar Gómez Bedate que se desenvolve (a ps. 31-35) o tema crítico da localização da *Fábula* no ciclo da obra cabralina.

Mediante uma inteligente contraposição do texto de Cabral ao operático *Amphion* valéryano e à sua solene *exaltação* da poesia, os dois escritores espanhóis — cujos estudos de literatura brasileira se notabilizam pela seriedade e pela agudeza do tratamento crítico — consideram a *Fábula* como clímax dos impulsos cabralinos de "tendência ao niilismo" e de "negação da poesia". Deste modo, a tese da insuficiência da linguagem ganha outro colorido ideológico: passa a exprimir o ceticismo do poeta em relação à utilidade *da poesia*. Anfíon descobre que a poesia é em si mesma injustificável. Mais tarde, quando recuperar a flauta jogada aos peixes, Cabral encarregará seu verso de falar sobre a realidade exterior, a realidade social concreta; só então, e na medida em que se torne capaz de fazê-lo, a poesia se justificará. O desencanto de Anfíon com a sua arte seria uma etapa dialética do processo definitivo de colocar a poesia — transformada em *realismo* — a serviço da crítica social. O curso evolutivo do poeta confirmaria a sua adesão intelectual ao primado da realidade objetiva, identificada com o universo social em suas relações concretas, não transfiguradas, não deformadas por qualquer filosofia

transcendentalista. Com efeito, ao onirismo subjetivista de *Pedra do sono*, ele substitui o "racionalista", "antionírico" *O engenheiro*; finalmente, na fase de *Psicologia da composição*, esse racionalismo crítico conclui pela gratuidade da poesia — *a não ser que* (e com isto o poeta alcança o termo de sua evolução) ela se engaje na luta social, através de uma representação objetiva do mundo. Esta "conquista da realidade", (Crespo e G. Bedate) é elaborada no que os dois críticos designaram, numa feliz inspiração, "tríptico do Capibaribe" — isto é, em *O cão sem plumas, O rio* e *Morte vida severina*; na poética "humana" (no sentido de oposta à reflexão "purista" de *Psicologia da composição*) de *Uma faca só lâmina*; e nas demais obras líricas do autor, do decênio de 1950 em diante.

Estes são, até agora, os dois grandes ângulos de leitura da *Fábula de Anfíon*. Note-se que, muito significativamente, eles convergem quanto ao significado intrínseco do poema: segundo ambos, a *Fábula* falaria, em última análise, da *insuficiência da linguagem poética*. A diferença está em que, enquanto O. M. Garcia contempla essa limitação como *absoluta*, — como algo inerente à condição da linguagem — os analistas da segunda corrente, não a concebendo como deficiência da linguagem em si, mas como limitação *da poesia*, resgatável pela sua conversão ao realismo inspirado pela crítica social, vêem essa mesma insuficiência como *relativa e condicional*. Para eles, não é a linguagem que é gratuita: é a linguagem da poesia pura. Não crêem em *inania verba*, e sim — fora da eventualidade da poesia passar a servir um ideal social — em "inania *carmina*".

É evidente que cada interpretação conduz a uma posição filosófica diversa. No momento, porém, o que nos interessa registrar é a tese comum a ambas as análises: a de que o poema de Anfíon exprime *fundamentalmente* a *insuficiência* da — ou de uma — linguagem. Será mesmo este o significado central da *Fábula?* A "mensagem" de Anfíon será, efetivamente, a indicação de um sinal de menos?

ANÁLISE DA *FÁBULA DE ANFÍON*

Retornemos ao poema. Seus 171 versos estão divididos em três partes: *O deserto, O acaso, Anfíon em Tebas* (correspondendo, na "história" narrada pela fábula, a três tempos: 1º — Antes da criação de Tebas; 2º — Criação de Tebas; 3º — Após a criação de Tebas). As três partes estão subdivididas em segmentos; cada segmento é encabeçado por uma rubrica sinóptica (p. ex., "Anfíon chega ao deserto", ou "Tebas se faz"). Por sua vez, os segmentos se compõem de estrofes. No curso da análise, utilizaremos algarismos romanos para designar as partes da Fábula; letras, para os segmentos; algarismos arábicos, para as estrofes; e algarismos arábicos precedidos de *v.*, para os versos.

Recomecemos agora a leitura: primeira parte, primeiro segmento. O primeiro traço visível é a sucessão das estrofes dentro de um mesmo período, com o predicado da oração principal retardado até o penúltimo verso (I, a, 6, v. 2). Enquanto isso, o sujeito desse mesmo predicado — Anfíon — é repetido três vezes (1, 4, 5, 6); ele é uma das palavras-chave do segmento. A outra é, naturalmente, *deserto*, que ocorre três vezes (1, 2, 6). O contraponto Anfíon/deserto estrutura o significado do segmento em termos de uma forte identificação do personagem com o cenário. Por um lado, o deserto é uma natureza puramente simbólica: ele é apenas uma projeção do vocabulário de Anfíon (1), que não aparece, aliás, como músico e sim como poeta, embora acompanhado pela flauta (I, c): a primeira metáfora do poema já nos afasta da versão tradicional do mito. Por outro lado, alguns elementos do "décor" têm um comportamento antropomórfico, como essas *nuvens* (3) que fogem o deserto e essas *pedras, frutos esquecidos*/que *não quiseram* amadurecer. A prosopopéia não é gratuita, já que o próprio motivo do segmento, por trás da fusão herói/paisagem, é uma *vontade*: a vontade de tudo reduzir a um puro deserto, a uma estrita e exata ausência, rarefação extrema e sem resíduos. A largura do período de seis estrofes dá a medida do triunfo de Anfíon, a extensão do seu respiro vitorioso. No deserto sem pássaros

(alada/vegetação), sem nada que germine (evitado das nuvens), moradia tão-somente daquelas pedras que, desde a *Pequena ode mineral*, "nem mesmo crescem", Anfíon alcança o seu fim. O arco do primeiro segmento contém uma busca. E se entre o riscar do círculo, ação *construída*, calculadora, e o respirar, ação *receptiva*, se vislumbra por um instante o desenho daquela dialética de lucidez e abertura que já surpreendêramos nos poemas de *O engenheiro*, pura ilusão: pois Anfíon respira o deserto *como* se riscasse o círculo. A abertura ainda não nega — com vistas a uma síntese — a lucidez; ela ainda não se abre a si mesma; o respirar *é* o cálculo; a busca de Anfíon surge como vontade absoluta, auto-imposição total.

O herói, porém, se ausenta do segundo segmento. Este não narra, descreve; não conta o buscar, define o buscado. A fusão herói/paisagem funciona agora a favor do cenário. O "refrão" não é mais o nome do herói, é a indicação locativa: *ali*, esse anafórico *ali*. O foco incide sobre o deserto; por isso a rubrica reproduz o título geral da parte I. Que é, então, esse deserto? Seu primeiro atributo é a clareza; ele é da raça das "coisas claras" de *O engenheiro*, do "banho de sol" do fantasma na praia; nutre-se da extinção completa da noite (2). O auge dessa meridianidade é a estrofe 3:

Ali, é uma terra branca
e Ávida,
como a cAl.

Curiosamente, o *tempo claro* (1) exclui a tristeza (4) e com ela, diríamos, a rotina, o "lugar marcado", conforme sugere a originalíssima imagem —

Ali, não há como pôr vossa tristeza,
como a um livro
numa estante.

De passagem, observemos que não parece que se trate aqui só de Anfíon e de seu vocabulário: e isto, não penas no senti-

do natural de que, em toda narrativa, o que se passa com os personagens nos concerne também: não me refiro ao genérico *nostra res...*, refiro-me a esse singularíssimo *vossa* que invade tranqüilamente os versos até então só habituados por Anfíon no que era, aparentemente, o primeiro ato da sua "luta pela expressão". Nem é verossímil que o "vós" a que fomos levados sejam os poetas: o contexto não qualifica essa *tristeza*; não há remédio senão tomá-la como pertencente a todos os homens. Será que o deserto vale também para os não poetas? Será que, como símbolo, ele não se limita à área de uma fenomenologia da experiência poética?

Deixemos a questão em suspenso, para salientar uma última componente semântica do segmento. Na sua estrofe mais plástica, mais fisicamente descritiva (3), não há só o tema clareza; essa alvura é *ávida*. O deserto é uma terra sedenta. Se Anfíon o perseguia, vemos agora que ele buscava a sede. O procurado determina o procurador. Transforma-se o amador na coisa amada... O deserto, disciplina de Anfíon, é a ordem severa de uma fome.

Eis porém que o parêntese se fecha; a descrição acabou. O terceiro segmento (a rubrica traz novamente um verbo de ação) retomará a narrativa. Pela primeira vez, fala-se da *flauta*. Ela seca, ao sol do deserto. Aqui verdadeiramente se explicita a vitória de Anfíon; respirar o deserto visava no fundo a obter o silêncio, a ressecada mudez da flauta. De modo que a ação de I, c se insere naturalmente na busca em I, a; se o segundo segmento dava o sentido preciso do buscado, este oferece o cumprimento específico da busca.

No entanto, a flauta recém-nomeada não se cinge, em seu silêncio, a refletir o deserto. Se ela também está longe (2) do germinar e da noite, tudo nela — ao contrário do que vimos do deserto — se apresenta sob um ângulo *evolutivo*. Seu silêncio é atingido "como a uma amêndoa", seu secar é comparado ao de uma pedra "*ainda* branda". O deserto é, a flauta *torna-se*. E esta flauta assim "viva", embora mineralizada, produzirá um efeito muito expressivo ao lado da imagem humana

lábios
ao vento marinho.

Nos lábios, a metamorfose da pedra branda reaparece ainda mais sensível, porque alusiva ao naturalmente animado; mas, ao mesmo tempo, enquanto o objeto (a flauta) seca, por assim dizer, *organicamente*, a imagem do ser vivo (lábios) nos devolve de súbito — depois de uma discreta vibração — ao universo puramente mineral de Anfíon.

Retorno dos parênteses, nova desaparição do verbo na rubrica — inicia-se o quarto segmento. Como b, é uma cena estática: nenhuma narração. E como em b, seu objeto é a definição do alvo de Anfíon. Na realidade, d está para b assim como c para a, ou seja: assim como c narra um acontecimento que é a meta da ação de a, d redefine o deserto (buscado por Anfíon) pelo que nele causou o acontecimento de c (secagem da flauta) perseguido pela ação de a (busca do deserto). Em outras palavras: d redefine o deserto pelo *sol*, responsável pelo secar da flauta, pelo silêncio — alvo final da busca de Anfíon no deserto.

O sol do deserto se opõe brutalmente à "organicidade" do silêncio-amêndoa (d, 1). O imperialismo solar alcança o apogeu. A germinação do mistério é exilada do seu reino (d, 2). Mas essa negação da vida orgânica preside à virtude capital do deserto, à avidez.

a essa fome vazia.

Anfíon no deserto, a flauta seca ao sol, são pura fome e puro vazio.

O último segmento da primeira parte restitui-nos a ação, mas ação interior, monólogo de Anfíon, que faz as contas consigo e verifica estar de posse do silêncio que buscava. As imagens finais (e, 2) lembram evidentemente o complexo simbólico de *Uma faca só lâmina*, mas sugerem também, com grande vivacidade, o motivo da mineralização-*versus*-dispersão da *Pequena ode*. Anfíon, afiada (ou a*n*fiada?) sua flauta, atravessará o tempo com a exatidão triunfante dos relógios. A ima-

gem relógio *joga* poderosamente em dois planos, o da precisão e o da sucessão. *O deserto* aprofundou o processo de amadurecimento da dialética da lucidez iniciado pelo motivo mineral nos últimos poemas de *O engenheiro.*

No primeira parte da *Fábula*, a eticidade lúcida se afirma como combate pelo deserto contra a simples passividade ante a finitude. A conquista do silêncio é claramente uma dignificação existencial dada sob a forma de estratégia poética. Mas o silêncio conquistado é uma *fome*; o seu mudo apetite demonstra que essa recusa da vida aspira com certeza a uma satisfação ideal. Assim a pétrea e meridiana lucidez, descerrada pela fome, definida pela avidez, insinua concisamente o tema forte da *abertura.*

O tema da abertura é introduzido pelo segundo eixo da *Fábula*, nomeado pelo título da parte II, o *acaso.* Deste modo, a segunda parte reelabora explicitamente um dos mais antigos conceitos da atividade poética: a idéia da sua dependência do acaso, encarnado no mistério da inspiração. O *locus classicus* da inspiração como fonte da poesia é o *Íon* platônico; Montaigne o tinha em mente quando compôs a seguinte passagem dos *Essais:*

"Or je dy que, non en la médecine seulement, mais en plusiuers arts plus certaines, la fortune y bonne part. Les saillies poëtiques, qui emportent leur autheur hors de soy, pourquoi ne les attribuons-nous pas à son bonheur? puisqu'il confesse luy mesme qu'elles surpassent sa suffisance et ses forces, et les reconnoit venir d'ailleurs que de soy, et ne les avoir aucunement en sa puissance".

Em certa medida, a segunda parte da *Fábula de Anfíon* é um comentário lírico sobre o tema de Montaigne, sobre a responsabilidade do acaso no processo de criação poética. E como em Montaigne, o papel do acaso na criação poética é visto como versão exemplar da sua influência genérica no fazer humano. No fenômeno poético transparece a verdade de toda a experiência do homem.

O primeiro segmento desta segunda parte se denomina *Encontro com o acaso.* Embora a seção II da *Fábula*, tanto pelo

número de versos (55) quanto pelo de segmentos (3) se equipare à última (54 versos, 3 segmentos), e não à primeira (62 versos, 5 segmentos), o seu primeiro bloco de estrofes lembra irresistivelmente o segmento inicial de I: lá como aqui, seis tercetos. Esta correspondência irá muito mais longe do que a similitude estrófica. Basta justapor os dois primeiros tercetos (I, a, 1 e II, a, 1) para percebê-lo:

I a 1:	*II a 1:*
No deserto, entre a	*No deserto, entre os*
paisagem de seu	*esqueletos do antigo*
vocabulário, Anfíon,	*vocabulário, Anfíon,*

No entanto, essa quase identidade oculta uma sutil diferenciação. A *paisagem de seu vocabulário* é agora "esqueletos do *antigo* vocabulário": a mudança indica o progresso da marcha de Anfíon; o segmento II, a retoma I, a — mas a uma distância temporal. Anfíon já está

há dez dias
da última erva
que ainda o tentou
acompanhar.

A recapitulação recolhe os motivos básicos da parte I como um todo, e não apenas do seu primeiro segmento: a ausência das ervas (em I, b, agora em II, a, 3) isto é, o tema da extinção da noite, correlato do império do sol (em I, c, agora em II, a, 4); o atingimento do silêncio (em I, c, agora em II, a, 5); enfim, a existência-em-gume, o motivo da faca (em I, e, agora em II, a, 6). A consistência da imagística do segmento em relação ao texto anterior faz deste passo um verdadeiro *raccourci* da narrativa lírica de *O deserto*, ao mesmo tempo em que se acentua o caráter de depuração (*esqueletos*) do esforço de Anfíon. Os dois aspectos principais da ação do personagem: seu fim, que é a depuração, e o meio de alcançá-lo, que é a intransigência da sua vontade, do seu movimento autoafirmativo, reúnem-se admiravelmente na palavra *lavado* —

agora que lavado
de todo canto

— Anfíon se lavou, ou seja: chegou à pureza buscada ao termo de uma construção própria. A idéia de construção, do voluntário, se insinua na ocorrência de imagens têxteis: *lençol* (2), *linho* (4), até condensar-se no adjetivo final: *ativo* (6). Mas Anfíon já se *lavou*, não mais se lava:

agora *que lavado.*

A determinação temporal mostra que a recapitulação dá a busca de Anfíon como realizada: o *flash-back* só existe em função da nova *ação*, a que só os dois últimos versos aludem: Anfíon, depois de ter construído o silêncio, *depara o acaso.* A ação deste primeiro segmento é um rosto de Janus, olha simultaneamente para trás e para frente: rememora a busca do herói, e inicia o segundo tempo da sua história, numa alusão lacônica, cheia de *suspense.* O segmento retoma o acontecimento da primeira parte para engatá-lo sem demora em outro instante narrativo.

Mas a rememoração não é completa. Entre os motivos básicos da parte I, existe um — o da *avidez* — que não se faz sentir no segmento — escorço. Entretanto, a imagem da fome aparecera como essencialmente constitutiva da disciplina do silêncio exercitada por Anfíon. Anfíon cultiva, no deserto, um vazio. A omissão deste tema em II, a, deve ter uma razão, uma razão que só diremos depois de ter considerado o segundo segmento.

Seus 23 versos compõem um bloco único, singularmente diferente dos tercetos e quadras que o precedem. Ritmicamente uno (sem ser uniforme), esse bloco se desdobra numa invocação, e num reconhecimento de narração: uma apóstrofe antecede "o ataque do acaso". A costura entre os dois é exatamente o verso do meio (v. 12), onde *acaso*, como vocativo, se encosta no mesmo *acaso* como sujeito. A concentração métrico-rítmica do segmento é acompanhada por um metaforismo intenso, verdadeiro cume da densidade simbólica de todo o poema.

A apóstrofe (vs. 1-12) é de uma admirável plasticidade. A força e a imperscrutabilidade do acaso dominam as três primeiras imagens. Na seguinte (vespa...), valorizada pela repetição do vocativo, a irrupção do acaso é atribuída ao cochilo de Anfíon, à distração do poeta. *As vagas/dobras da alva/distração* cedo ganharam prestígio na fortuna crítica de João Cabral. Serviram várias vezes de apoio à interpretação segundo a qual o silêncio do poeta só é quebrado contra a sua vontade, como se entre a construção do deserto (parte I) e o nascimento do poema (II, b) não houvesse a menor relação: o acaso humilharia a disciplina de Anfíon, gerando apesar dela a sua (do acaso, não propriamente do burlado Anfíon, vítima da distração) obra, o poema, Tebas. Mas vejamos se é de fato assim. Conceda-se que a distração se opõe à ascese da parte I, relembrada em II, a. A *vespa oculta* zomba do deserto conquistado; a sua incômoda presença, o seu vôo amplificado pelo próprio silêncio do cenário (*inseto/vencendo o silêncio*), demonstram a precariedade do ermo anfiônico. Talvez por isso mesmo, o reaparecimento do deserto em II, a, da síntese de todos os seus aspectos, exclua precisamente aquele — o de *avidez* — que, pressupondo uma satisfação vinda do exterior, do além-deserto, diminuiria o efeito de absoluto contraste entre a disciplina compacta, fechadíssima, de Anfíon — vigilante do mais estrito silêncio, da mais severa depuração — e a emergência adversativa do acaso.

Assim, num primeiro tempo (o do motivo vespa/distração), o vínculo entre o deserto e o acaso é puramente negativo: entre um e outro só há separação. Contudo, esta muito citada e complexa metáfora da vespa não está sozinha. Se ela encarna a derrota, a falha do deserto enquanto férrea, hermética disciplina, ela vence o silêncio —

como um camelo
sobrevive à sede

— ora, essa imagem do *camelo* parece alterar significativamente o quadro das relações deserto/acaso. Por que a vespa vence

o silêncio como um camelo sobrevive à sede? Em sua marcha, o camelo contém a sede e a satisfação da sede. Sobrevivente da sede, ele não pode deixar de passar por ela. Lembremos agora que o deserto era uma *fome vazia*; é difícil não assimilá-lo à imagem *sede*. Mas se o deserto é avidez, e se o acaso/inseto/camelo vence a avidez (sede) *ultrapassando-a*, então estamos diante de um novo tipo de relação deserto/acaso: pois aqui o acaso não é mais o simples reverso do deserto, como na oposição distração/disciplina — é antes algo *maior* que o deserto, e que como tal o engloba. O acaso inclui o deserto. Porém, como se trata de uma inclusão dialética, esse englobar deixa margem para uma viva oposição (embora não absoluta) entre a parte e o todo, ou entre determinadas perspectivas de uma e de outro.

A dialética das imagens da apóstrofe não conclui pela simples separação entre o deserto e o acaso, entre a ascese e a receptividade, entre a lucidez e a inspiração. Não há apenas combate contra o acaso: a justificação do combate justifica também o combatido. *Nemo contra deum*... A ascese do deserto está, sem desfigurar-se, compreendida no acaso como figura do jogo do mundo, do processo do Ser. Daí a dignidade (*raro* animal), a quase deferência com que o acaso é tratado durante a curta e bela invocação.

Esta tese, poeticamente enunciada na apóstrofe, acaba de confirmar-se na narração do *ataque do acaso* (vs. 12-23). O instante de nascimento do poema é um ato de *condensação* do acaso; o produto dessa condensação é a *esfinge* (v. 14). Mas a esfinge não é só produto, já que (vs. 15-19), metaforizada em *cachorra*, ela perseguia o acaso *antes* da condensação em poema. Esta ambigüidade da imagem esfinge já fôra, aliás, penetrantemente registrada por O. M. Garcia, op. cit. A esfinge é o poema feito *e* o combate prévio pelo poema, ou pelo silêncio enquanto negativo do poema e ideal do poema inteiramente lúcido. Logo, a esfinge-cachorra nos devolve ao deserto. Este não era faminto? —

... uma terra branca
e ávida,
como a cal.

Pois bem: da avidez para a voracidade mordedora, a distância é muito pouca. Tanto assim que, sete anos depois da *Fábula*, um verso das *Paisagens com figuras* se encarregará de explicitar a seqüência deserto = ávida cal/luta pelo poema = mordida —

O gesso também perece,
não morde *mais como a cal.*
(Outro rio: o Ebro)

O deserto-cal morde, como a esfinge. O poema feito (obra do acaso) termina por se unir estreitamente à busca do despojamento solar. Mas... será que isto não contradiz a idéia de que o poema é uma criação do acaso, expressa no próprio título do segmento ("O acaso ataca e faz soar a flauta")? Como pode o poema ser uma secreção da sorte, se ele é a cristalização de um processo consciente e voluntário, do antiacaso erguido por Anfíon em sua cena desértica? Seja como for, a identificação é tão forte, que se permite de emprestar ao acaso — ao antideserto — as próprias características do seu antônimo — como esse *osso antigo* (v. 19) dessa *flauta extinta* (v. 21), ou essa *aridez* (v. 22), todos imagens imigrantes, transferidas do deserto para o antideserto.

Assim, na segunda parte do segmento (narração), não só assistimos ao retorno do deserto e da sua avidez, mas à exacerbação da sua fome, transformada em violência mordedora. Visivelmente, a relação entre o deserto e o acaso não é mais somente de separação, de mútua negação. Por um lado, o acaso, jogo do mundo, engloba o deserto; este só se fecha, só se depura, dialeticamente, para assomar como avidez total, como fome do mundo. De outro lado, o deserto (em nova inversão dialética), depois de ter aparecido como exilador de todo o fortuito — de tudo o que exorbite do controle e da previsão da consciência — se revela como caça voracíssima disso mesmo que exilara, a ponto de se poder dizer que não é mais o deserto que bane a sorte, mas sim o acaso que, escasso e raro, *foge* da perseguição e do abocanhamento do deserto. O mundo fu-

gitivo, e a consciência ascética entregue à sua caça. Uma ironia sustentada a cada imagem, uma lógica simbólica de extremo rigor, transfigura o ataque do acaso em ataque *ao* acaso, sem que se perca em nada o sentido da imprevisibilidade do processo poético.

A contradição é aparente, ou melhor, dialética: suas oposições se metamorfoseiam em novas sínteses. A lógica da *Fábula* demonstra que a significação do deserto tem dois planos: no primeiro, o deserto, o reino solar, é a intransigência da consciência, que não quer tolerar nenhuma passividade; no segundo, essa mesma disciplina antipassiva aparece como construção de uma sede essencial, de uma abertura faminta ante o alimento do mundo. Quanto ao acaso, ele se opõe ao primeiro sentido do deserto como distração, como inconsciência; inversamente, em relação ao segundo rosto do deserto (avidez), ele não é um contrário, é antes o próprio fim perseguido pelo deserto, aquilo que o preencherá em sua fome. Deserto e acaso significam em dois planos. Em cada plano, limitam-se um ao outro; mas isto não impede que, transposta a fronteira dos planos de sentido, características de um pólo sejam atribuídas ao seu oposto. A polivalência metafórica de II, b, vive desse jogo entre oposições e *transposições*, não apenas na medida em que toda metáfora é (como a própria palavra o está dizendo) *transporte*, mas na medida em que o segmento é regido por transposições "de segundo grau" entre os campos semânticos definidos pelas próprias metáforas da *Fábula*. A inteligência deste processo é indispensável à compreensão do poema inteiro; mas entendê-lo, no rastro de suas imagens, resulta em substituir a idéia de uma simples separação entre o reino do deserto e a esfera do acaso, entre a lucidez aguerrida e a inspiração incontrolável, por uma concepção muito mais complexa e matizada das relações entre a ascese de Anfíon (a disciplina do silêncio) e o pulso imprevisível do universo.

Não parece que João Cabral exalte apenas a lucidez enquanto antiacaso; sem nem por um momento desvalorizar o papel da disposição lúcida, ele nos oferece uma visão mais completa: visão de uma dialética entre a lucidez e a inspiração, num

nível de profundidade inquisitiva só antes alcançado, em nossa língua (mas a partir de outro ângulo) em *O lutador*, de Drummond. Nesta dialética, porém, o acaso não é simplesmente objeto de repúdio. A atitude do poeta-lúcido não se resume em rejeitá-lo. Seu combate é uma forma de integração. Só assim poderemos compreender que o terceiro e último segmento desta parte II — que partilha com o anterior uma forte divergência em relação ao tipo de estrofação dominante no poema — registre a criação de Tebas, ou o soar da flauta, sem nenhum traço pejorativo, sem nenhuma censura à criação (não exclusiva) do acaso.

Ao contrário: em II, c, a mitologia celebra o advento do poema como uma irrupção tão positiva, que chega a vencer o tempo-sucessão, criando dentro dele um tempo próprio: o destino supra-temporal (não atemporal!!) da obra de arte (II, c, 2). A criação se cria um tempo, um tempo diverso da dispersão onde se vive sob o signo da inautenticidade. Os dois aspectos imediatos da criação são precisamente essa instauração temporal, e a *claridade* em que ela banha o persistente mistério da obra. A celebração do nascimento do poema incumbe muito naturalmente à mitologia, porque a obra-*esfinge* criada em II, b, equivale aos *enigmas* (II, c, 1, v. 3) que "povoam" a mitologia. Mas os enigmas não somente ecoam a esfinge, como lhe enriquecem o sentido. Em princípio, seria normal tomar *esfinge* e *enigmas* como indicativos de obscuridade. A obra de arte, tantas vezes acusada de obscura, equivaleria nisso aos mitos, largamente famosos pela sua reduzida inteligibilidade. No entanto, nosso poema não se inclina a concordar com esse clichê. Parece preferir acreditar, como a antropologia estrutural, na racionalidade das criações mitológicas. O adjetivo colocado a *enigmas*, em vez de proceder da área de "obscuro", pertence exatamente à significação oposta: *nítidos* enigmas. Através de semelhante oxímoron, é claro que a *Fábula* não considera os enigmas, simplesmente, absolutamente, obscuros. Daí eles "povoarem" a mitologia em harmonioso entendimento com a luminosidade de suas *salas*, numa estrofe (II, c, 1) toda invadida de clareza, alvejante de aa e de outras vogais abertas.

Mas se os enigmas não são, em absoluto, obscuros, ainda assim são *enigmas*: tampouco podem ser absolutamente claros. Como compreender então o "chiaroscuro" que é a natureza do mito-enigma (e do poema-esfinge)? Creio que a solução está no jogo de espelhos entre as duas estrofes do segmento, não apenas sintática, mas simbolicamente ligadas: isto é, na correlação entre o motivo da claridade/obscuridade (nítidos enigmas) e o motivo do tempo, explicitado na segunda estrofe. Os enigmas são sempre nítidos; não obstante, encerram sempre uma reserva de significado (uma *noite* persistente), nunca se esgotando nas interpretações do presente. Os mitos, como as obras de arte, sempre dizem algo, sem jamais dizer tudo: cada época os compreende, mas nenhuma os decifra por inteiro. Neste sentido, eles criam uma eternidade dentro do tempo. Só no desdobramento incessante da História (que não se pode intuir nem conceber, só se pode experimentar como uma *idéia* na acepção de Kant, ou seja: como um horizonte dos nossos esforços, pensável mas não captável, pressuposto mas indefinível), claridade e obscuridade convivem sem conflito na vida das construções do espírito. A "caixa que surge de outra caixa" simboliza da maneira mais plástica esta noção de um *dentro* (dentro do tempo) que se revela ilimitado, sem termo e sem fundo, *abismo*. Mas esta rica interioridade já estava prefigurada na imagem *nozes*. Deste modo, os *nítidos enigmas* desenvolvem a significação da *esfinge*, vinculando, à dialética da criação, a dialética da sobrevivência histórica do poema (ou da obra de arte).

De resto, esta interpretação se apóia num precedente dedisivo: a distante primeira estrofe de I, b. Com efeito, naquele segmento (para cujo valor de definição simbólica nós já chamamos a atenção), a síntese dos dois motivos claridade/temporalidade, bem como o seu vínculo com as idéias de criação (*fonte*) e de produto mítico (*fábula*) não poderia ser mais lapidar.

(Ali, é um tempo claro,
como a fonte
e na fábula).

Desta maneira, o desdobramento da dialética da produção poética em dialética da sobrevivência da obra, desenvolvido na parte II, encontra um prelúdio perfeito no exercício do deserto, no próprio e austero ritual com que Anfíon se prepara para enfrentar o nascimento do poema.

Ao mesmo tempo, o segmento II, c, prolongando a fenomenologia da criação poética, prova que não há, na *Fábula*, nenhuma passagem imediata da narrativa do ato criador à expressão do sentimento de insatisfação diante do poema criado, objeto da parte III. Depois de figurar o seu nascimento, o poeta nos fala do *destino* do poema. Só depois disso é que exprimirá sua insatisfação. Não deixa de ser bem significativo (quando se começa a pôr em dúvida a interpretação da *Fábula* como denúncia da insuficiência da (ou de uma) linguagem) que o poeta não se precipite do registro da gênese do poema para o lamento ante as lacunas da obra, mas, ao contrário, se demore, antes disso, na evocação (nada negativa) do destino da criatura artística.

A segunda parte da *Fábula* poetiza sobre o acaso, mas não *contra* o acaso. Seria absurdo concluir que ela nos dá uma valorização unilateral da sorte ou da "inspiração"; ela prefere claramente descrever a influência do acaso na moldura dialética de um processo em que os valores da lucidez, da consciência e da disciplina artísticas estão firmemente estabelecidas. Todavia, esse mesmo processo *integra* o acaso, em sua essencial imprevisibilidade, no fenômeno da criação — e a um nível demasiado maduro, demasiado penetrante, para que se limite a uma mera condenação. A análise lírica se coloca muitíssimo longe de qualquer laivo do velho culto platônico-romântico da inspiração, mas nem por isso se resume na ingênua e cega raiva "racionalista" contra as forcas do inconsciente.

A *Fábula* não é apologia da lucidez fechada, enclausurada no puro exercício de si mesma; ela é simbolização de uma consciência aberta, ávida do mundo. De certo modo, a marcha integrativa da criação poética, tal como é apresentada nas suas partes I e II, se identifica com o processo da reflexão especulativa. Na introdução à *Ciência da lógica*, Hegel define a especulação como "a captação do oposto na sua unidade".

A lucidez criadora *depara* o acaso como um *oposto* que ela quer apreender no nível da síntese, isto é, no nível da sua verdade. A verdade de um objeto é, para Hegel, o plano em que ele deixa de nos ser estranho. A substância deve se tornar sujeito, segundo o princípio famoso da *Fenomenologia*. O espírito deve sentir que o mundo lhe é consubstancial. De acordo com a profunda e belíssima afirmação da *Filosofia da religião*, "a verdade consiste em não nos comportarmos ante o objetivo como ante algo estranho". Mas para que se chegue a essa familiaridade, é preciso que a realidade tenha sido antes *deparada*, como ob-jeto e ob-stáculo, pelo espírito humano. A especulação é captação *do oposto* em sua unidade. *Speculari* quer dizer ter a vista tocada, ferida por algo; a captação do oposto a que se refere Hegel é a princípio semelhante à da máquina fotográfica, na expressão "a câmara captou a imagem". A câmara "recebe" as coisas. A captação é primeiramente um encontro: o objeto se opõe *contra* o captador. Não há só atividade e vontade da parte do captador, há *também* a suscetibilidade de receber os objetos, de experimentar, num âmbito maior que o seu íntimo, o encontro do mundo. A atividade captadora não é passiva, mas deve ser receptiva. É isso que denota a ambivalência do molde verbal latino: sendo verbo depoente, *speculari* tem um significado ativo numa forma passiva. Ao comentar a definição hegeliana de especulação, Heidegger (em *Hegel e os gregos*, ensaio incluído num volume (1960) de homenagem a H. G. Gadamer) sublinha precisamente o fato de que, na especulação, as coisas não dependem só da captação da unidade, da fase da síntese, mas *igualmente* da captação do *oposto* como tal.

Analogamente, as parte I e II da *Fábula* cabralina descrevem, no nível simbólico, um processo em que a vontade de tomar posse do mundo, através da construção do poema, se edifica no e pelo senso da autonomia da realidade diante da consciência. Anfíon é o menos passivo dos heróis; ele é o soberano vigilante de um deserto onde a lucidez, a vontade sem falha, passeia o seu projeto absoluto; mas Anfíon *depara* o acaso — e só desse encontro o seu poema nascerá. Anfíon não é nem

vítima nem senhor do mundo. *Deparar* leva a *parare*: e efetivamente, ele ordena e dispõe tanto quanto possível os seus atos. Mas o mundo que Anfíon não quer padecer passivo, como resultado de sua demissão, ele mesmo caça e persegue como alimento de sua fome depurada, como conteúdo imprescindível da severa abertura em que se transformou.

A experiência de Anfíon não é só o modelo de uma poética; é também o símbolo do fenômeno do conhecimento e, em termos ainda mais abrangentes, da experiência global do homem em relação ao ser. É o que ressalta, com nitidez ainda maior, da parte III da *Fábula*.

Se a parte I nos dera a ascese de Anfíon e a parte II, a consumação do ato poético, a última parte nos apresenta o autor *depois* da criação: Tebas já se fez, Anfíon está em Tebas. O segmento final da segunda parte falara do destino do poema no tempo, numa serenidade sem nenhuma amargura. Agora, porém, tudo é lamentação. Anfíon não se encontra no que criou, declara-o muito aquém do seu ideal, e termina "renunciando" à criação. Esta insatisfação e esta "renúncia" é que foram tomadas pela crítica como um atestado de deficiência da poesia, seja da poesia enquanto linguagem (*inania verba*), seja da poesia enquanto atividade pura, desligada da luta social (*inania carmina*).

Vamos assumir a contradição: não é possível negar que o poeta, depois de ter celebrado o destino do poema (pela boca da mitologia, é verdade: mas sem traço de ironia) se põe a lamentar a imperfeição da sua obra. No entanto, como se apresenta esta última, agora separada do instante do seu surgir?

Ela se apresenta como cidade. O primeiro segmento nos põe diante de Tebas. Durante todas as partes I e II, o produto da flauta figurou como som, não como cidade. João Cabral se afastava do mito, no qual Anfíon emprega sua música para a fundação de Tebas. Até no último segmento da segunda parte — cuja rubrica reza: "Teba se faz" — a fidelidade ao molde mítico é tão pequena que os versos, apesar da rubrica, não dizem absolutamente nada sobre o produto do soar da flauta. Ora, a parte III *abre* com Tebas. A criação de Anfíon é bem

caracterizada como cidade; a imagem urbana domina dois segmentos inteiros, e o complexo flauta/som retorna somente no segmento final, último da parte e de toda a *Fábula.*

Haveria talvez quem objetasse à idéia do predomínio absoluto da imagem urbana em III, *a* e *b*, com base ao menos numa expressão: aquele *a injusta sintaxe* de III, a, 1, v. 2. Não estaríamos em face de uma "invasão" da imagem *poema?* Essa expressão não seria a prova de que as imagens urbanas não valem por si, mas apenas como símbolos da obra poética? Contudo, a objeção seria respondível. Bastaria: (1) restituir à palavra *sintaxe* o seu sentido etimológico: os gregos falavam da "sintaxe" das tropas no campo de batalha, bem antes de que esse vocábulo ingressasse na terminologia reservada da teoria lingüística; e (2) minar a objeção pelo lado de dentro, através da observação de que o adjetivo *injusta* pertence "naturalmente" muito mais à área dos qualificativos aplicáveis a uma cidade do que ao terreno daqueles aplicáveis a um poema. Sem maiores especificações, diríamos muito mais depressa "esta cidade é injusta" do que "este poema é injusto".

Por que então o poeta, até aqui quase esquecido do elemento cidade na lenda de que se apropriou, subitamente passa a retê-lo sob o foco dos seus versos? As cidades têm sido naturalmente comparadas a muita coisa; a linhagem dos paralelos é ilustradíssima. Talvez o mais belo deles seja aquele posto por Tucídides na boca de Péricles, no mais célebre dos parlamentos retóricos da sua *Guerra* (II, 41): a metáfora em que Péricles chama Atenas de "escola da Grécia". E é claro que as cidades têm sido também comparadas a obras de arte, mesmo quando não são, por intenção urbanística, brasilial, elas próprias construções artísticas. Uma das mais interessantes reflexões modernas a este propósito está contida no capítulo XIII de *Tristes tropiques*. Entretanto, os nossos dois segmentos da parte III divergem desse tipo de comparação em dois pontos: primeiro, neles, a cidade em si não é valorizada; ao contrário, eles se alimentam, algo agustinianamente, de uma aguda contraposição da urbe real à urbe ideal; segundo, e embora a cidade tenha aí, como todas as grandes imagens do poema, va-

lor simbólico, eu diria que o poeta como que se demora um pouco na consideração da cidade por si mesma, como local e como obra, e que esse tratar a cidade por suas características próprias — em vez de "correr" a fazer dela uma metáfora — é que tem uma grande funcionalidade simbólica na economia da *Fábula*.

Mas qual seria, finalmente, o significado da cidade-cidade, desta Tebas que ocupa agora o primeiro plano? No primeiro segmento, o movimento de Anfíon consiste em se desalienar: Anfíon não se acha em Tebas, e por isso procura nela o deserto perdido. Tebas é impura, é a antideserto: vegetação frutífera e copada (2), fecundidade antípoda do reino estéril e mineral do deserto. Nesta região, Anfíon luta para preservar os restos da antiga pureza solar, os vestígios do *verão* (3), isto é, da ardência ideal em que se consumira a busca do deserto.

O combate pela desalienação é uma trama, um *processo*, tanto quanto o fora a construção de Tebas. Não admira que ele suscite mais uma imagem têxtil (5 e 6). A força desta última reside exatamente na sua conjugação com a idéia de *avesso*: Anfíon quer o avesso de Tebas, e assim como o avesso de um tecido o expõe em sua fatura, Anfíon quer remontar ao ponto inaugural da teia Tebas, ou até antes, ao tecer puramente prévio da aspiração ao deserto. Desfazer o tecido-cidade desenleia o herói da sua perda em Tebas. Duas expressões locativas do segmento materializam essa libertação. De fato, se a correspondência formal de III, a, com seus *pendants* I, a e II, a, é evidente, no molde estrófico e no jogo de repetições locativo + sujeito — existe ainda assim uma pequena diferença: em I, a e em II, a, o locativo reservara o *entre* para elementos, ou partes, do lugar geral designado (deserto), regido por *em*

No *deserto*, entre a paisagem de seu vocabulário, *Anfíon*, ...	No *deserto*, entre os esqueletos do antigo vocabulário, *Anfíon*,

Anfíon, entre pedras
como frutos esquecidos

em III, a, a locação *entre* não é mais vassala da locação *em;* o *entre* domina desde o início:

Entre *Tebas,* entre
a injusta sintaxe
que fundou, Anfíon,

Anfíon não está em Tebas: está *entre* Tebas, abraçado, envolvido, cercado pela cidade sua obra. Ora, o movimento de desalienação irá precisamente livrá-lo desta posição. Na quinta estrofe, depois de cinco *entre*, imediatamente antes de se propor virar a cidade pelo avesso para remontar ao deserto, Anfíon não está mais enleado por Tebas: já está *ante* Tebas. O que há pouco o prendia passou a objeto de uma nova consideração crítica.

Em que consistia a prisão de Tebas? Na abundância (antônima do deserto), nas *mãos frutíferas*, nas *copadas folhagens.* Mas com que se relacionava essa abundância? Com as *ações:*

entre
as copadas folhagens
das ações,

Logo, a tentativa de fixar o verão, de preservar a ardência solar, se localiza fora do terreno das ações. A fidelidade ao deserto não está no agir, está

nas, ainda possíveis,
secas planícies
da alma

Algo se perde nas ações, em relação à pureza radical do projeto solar. Toda ação fica aquém de um gesto perfeito, porém estéril como o próprio deserto antes do sopro da brisa do acaso-mundo. O segundo segmento contém o lamento de Anfíon em face da distância entre a cidade real e a Tebas sonhada

Esta cidade, Tebas,
não a quisera assim

A imagem urbana concretiza a deficiência de toda realização do homem, quando comparada à potencialidade inesgotável do espírito em seu contato com a terra. Esta desproporção é — dentro de um dos mais persistentes hábitos intelectuais do homem ocidental — expressa em termos ''platônicos'': Anfíon lamenta que Tebas não corresponda à sua *idéia*, como se o real não se ajustasse a um seu prévio modelo. No entanto, Tebas é criação sua. Devemos supor que o modelo mental que a sobrepuja é superior a toda materialização. Diante do amor pela essência-cidade, nenhuma cidade deixará jamais de ser impura, traindo a sua origem humana através de uma assimilação gradual ao não-humano; como essa Tebas,

que a terra e a flora
procuram reaver

— até confundir-se o limite entre natureza e cultura (3). A Tebas construída é inevitavelmente sujeita a esse processo, permeável ao mecanismo alienatório que a distancia do homem. Porosa à alienação, ela é feita de *tijolos* (1); sua *argila* (3) contrasta com o aspecto compacto da cidade ideal:

liso muro, e branco,
puro sol em si

Porém tomar o ideal como algo real — imaginá-lo existente e determinável, como o próprio Platão — é o que o espírito antimetafísico dos tempos modernos se recusa a fazer. O

espírito contemporâneo concebe e experimenta o impulso de superação do dado, mesmo do dado cultural (Tebas), mas desconhece a paixão pelos modelos fixos, pela substância *definível* acima ou atrás do mundo sublunar. A cidade perfeita, *verdadeira*, não tem rosto descritível para nós. O ideal decerto nos atrai; o senso da *utopia* nos arranca ao já feito e nos compele a ver todas as coisas dadas e sabidas em termos de *entropia*, de vocação para desintegrar-se, reintegrando-se na matéria inerte. Daí a vitória sobre o amortecimento alienatório (III, a) preceder a um só tempo a constatação da entropia e o despertar da consciência utópica (III, b).

No entanto, esse mesmo senso utópico se aguça, e, como lembrado de que a idéia pura não está em parte alguma (*u-topos*), renuncia a tratá-la como um ente (como algo definido). Assim, longe de emascular o esforço que nega o dado, chega a robustecê-lo, porque elimina os últimos vestígios de semelhança acomodatícia entre o dado e o ser.

Desta forma, a verdade não é mais a *adaequatio rei et intellectus,* que implica uma fixação no ente; a verdade é eminentemente *dinâmica*, supondo agora o movimento anímico, o empenho, da desalienação, no duplo sentido de recuperação do sujeito e de recuperação da sua abertura frente ao ser.*

A verdade dinâmica exclui a concepção da essência como modelo anterior, molde prévio, ente ideal. O contraste entre a cidade perfeita e Tebas criada não denota uma diferença entre algo que o poeta houvesse efetivamente contemplado e a sua realização deficiente. A Tebas ideal não vem *antes* da Tebas de tijolos. O esquema dos verbos do segmento suportaria essa interpretação. Três verbos no passado (*quisera, desejei, sonhei*), relativos à cidade ideal se contrapõem ao tempo das estrofes 2 e 3, onde se fala de Tebas no *presente*. Contudo, olhando mais de perto, vemos que o quadro é mais complexo. Não só o mais-que-perfeito (quisera) é ambíguo, com seu sabor en-

---

* V. a este propósito a seção "A história da metafísica como imperialismo do ente" do meu ensaio *Arte e sociedade em Marcuse, Adorno e Benjamin,* ed. Tempo Brasileiro, Rio, 1969.

tre passado e futuro (cf. expressões como "Fora melhor...", ou "Quem dera!"), como se trata de verbos de *volição*, por natureza voltados para um porvir, sem que compareça nenhum verbo intelectivo — como seria de esperar, caso a Tebas ideal e verdadeira fosse um modelo contemplado, ainda que mentalmente, antes da criação da cidade.

Tebas ideal é pura aspiração, pura e alada fantasia, vibração de leves asas num espaço todo mental:

Desejei longamente
liso muro, e branco,
puro sol em si

como qualquer laranja
leve laje sonhei
largada no espaço.

É uma cidade/*volante*, névoa radiosa, visão de mágica luz, completamente irreal — e contudo, metro severo da cidade efetiva. Este é precisamente o valor das utopias: abstratas por definição, operam concretíssimas como lente reveladora das imperfeições reais. Como o direito natural, sua função é a de revelar — a despeito e em virtude mesmo da sua "abstração" — as deficiências da lei positiva (v. Eric Weil, *Philosophie politique*, 1956). O impulso utópico é impulso crítico. E como ele age na vida tanto quanto na arte, Anfíon, em cuja aventura a experiência poética vale como figuração do sentido básico da ação humana em geral, fala do poema ao falar da cidade.

Na pergunta pela "cidade do sol" necessariamente ausente da obra particular realizada —

Onde a cidade
volante, a nuvem
civil sonhada?

— as nuvens que freqüentavam *O engenheiro* como símbolo da alienação ou símbolo da interioridade defendida contra a movimentação mecânica viram imagem da utopia. A nuvem

civil sonhada é a República, a Politéia sem materialização possível — mas ao mesmo tempo impossível de esquecer. Ao separar-se de seu poema, como a criação que transcende cada obra, Anfíon nos faz constatar muito mais do que uma insuficiência humana; ele nos mostra — pelo avesso: mas não era exatamente este o seu projeto, anunciado em III, a? — que essa insuficiência é o motor da criatividade, no reino da justiça como no reino da beleza. A *nuvem civil* aponta para o fundo comum das ações e dos versos. A poética se dá como fenomenologia da experiência do homem.

Ainda assim, porém, a aventura de Anfíon engendra um lamento: porque, se a alienação que ela descreve é vista, a um nível mais profundo, como elemento integrante do processo do agir humano, nem por isso ela se anula. O senso doloroso da "tragédia da cultura" faz parte da dialética utopia/entropia. O impulso utópico não pode deixar de conviver com a *paixão* do espírito criador, vítima incessante das lacunas da sua obra. Nenhuma celebração "humanística" — como a do Anfíon valéryano — teria sentido na *Fábula* cabralina. A verdade da ação humana não legitima o pessimismo, mas tampouco enaltece a "euforia da criação". A verdade de Anfíon se situa além da simples dicotomia pessimismo/otimismo.

Entretanto, desde a parte II, desde o encontro com o acaso, sabemos que a criação se baseia no exercício da abertura ao mundo. Esta abertura não pode ser sofrida nem passiva; daí Anfíon enfrentá-la através do seu oposto, isto é: da construção do deserto. Sobrevivendo à obra que resultou da luta entre o ermo e o acaso, Anfíon, amadurecido pelo combate, responderá ao monólogo (III, c) que constitui o reverso dialético da sua "fala interior" de I, e. Este monólogo levará naturalmente em conta a interação das duas dimensões da consciência: o senso da abertura (ou da receptividade não-passiva) e o senso da utopia (que contém o sentido da alienação) iluminadas ao longo da *Fábula*. O segmento final do poema será uma indagação tensa, rematada pela revelação de um gesto simbólico. Nesta, na derradeira estrofe, os frutos da análise lírica desenvolvida em toda a peça se projetam e se concentram

num laconismo do maior efeito poético. O significado da *educação* de Anfíon se abriga integralmente no desenho desta última atitude.

O segmento final assiste ao retorno da *flauta*. Agora que o poema já foi visto sob o ângulo genérico de obra, poética ou não, e a flauta já serviu de mediação entre o acaso e a lucidez (II, b), o instrumento de Anfíon não pode ser associado a apenas *um* dos pólos da dialética da criação. Pode parecer que Anfíon, depois de lamentar a imperfeição de sua Tebas, expõe nos tercetos interrogativos do último segmento a idéia da impraticabilidade de uma poesia lúcida, refletindo, assim, sobre o que teria acontecido na parte II: o nascimento puramente fortuito, inspiratório, do poema; e que, finalmente, desiste dessa poesia dependente do acaso, lançando sua flauta ao mar.

Não obstante, conforme observamos, a ação na parte II não é simplsmente oposta à disciplina lúcida da parte I. Todo o complexo imagístico da *Fábula* — e, particularmente, o decisivo bloco de II, b — sugere, em vez disso, a ocorrência de uma dialética entre o deserto e o acaso, entre a lucidez e a fortuna. Ao defini-la em termos de psicologia da criação, dissemos que ela configura, por parte do poeta, uma receptividade não-passiva. Se a flauta de III, c se reporta ao acaso, então ela concerne a essa dialética, e não somente ao "casual", a uma pura negação da vontade do poeta.

Esta interpretação é mais difícil de pensar em todas as suas implicações, mas a *Fábula de Anfíon* é um poema demasiadamente fiel à complexidade da experiência para ser "fácil". Claríssima, sua clareza deve entretanto ser conquistada. Suas "contradições" o exigem, mas dentro da maior legitimidade, porque não são dificuldades artificiais, e sim expressão dos paradoxos da situação humana. Prosseguindo neste gênero (dialético também ele) de leitura, veremos que o segmento sob nossos olhos contém mais de um eco do metaforismo anterior. A flauta *cavalo* de 1 e 4 retoma um dos apostos do acaso na apóstrofe da parte II (II, b, vs. 2-3); *árvore* (2) remete a III, a, 2; quanto ao grão de vento (3), ele próprio nascido da *semente* de 2, evoca fatalmente aqueles

grãos do amor
trazidos na brisa

de I, c, 2. Aonde leva essa interpretação de imagens?

A flauta, cavalo e vento, semente na brisa, representa a ação do acaso na dimensão de "jogo do mundo". Nessa dimensão o universo nos transcende sem deixar de nos abranger. O monólogo é a fala de alguém consciente da sua incapacidade de dominar esta flauta. Mas de dominá-la *em que sentido?* Os verbos do segmento o respondem: no de poder *antecipá-la* (2), no de poder *prevê-la* (4). A única conclusão possível é a de que o jogo do mundo escapa a todo cálculo. Por isso, as suas criações (que podem ser, em alguns casos, também *nossas*, criações do homem e do mundo, criações do homem-no-mundo) inauguram um "tempo claro", um tempo novo. Assim, para acompanhar o ritmo do ser, o poeta deve desistir, não da sua lucidez (ele está, neste segmento, mais lúcido que nunca), mas de uma certa pretensão quanto à realidade: a de reduzi-la a uma fórmula calculada, a uma previsão completa.

A voz do monólogo compreendeu que não se pode reduzir o jogo do mundo. Ao percebê-lo, chega por um instante a invejar a natureza, que dele participa sem reserva e sem restrição

Como traçar suas ondas
simplesmente, *como faz,*
no tempo, *o mar?*

Pelo menos desde os gregos, o galope dos cavalos tem sido comparado ao movimento das ondas. Nada mais natural que a referência às *ondas* da flauta-cavalo, precisamente no "ato de inveja" diante da maestria do mar (esse elogio das virtudes do mar prosseguirá em alguns dos mais altos momentos da obra de Cabral; basta citar aquela singular hendíadis da 3ª parte de *O cão sem plumas*:

o mar e seu tão puro
professor de geometria).

Por outro lado, o *tempo* é indissociável da idéia de jogo-do-mundo. Quanto à "simplicidade", ela é o requisito da *inocência*, da inocência que o criador alcança ao participar do ludismo do universo. Ambas as ideías já estão presentes no texto-ancestral sobre o jogo-do-mundo, o fragmento 52 (Diels) de Heráclito, que era para Nietzsche o foco do pensamento pré-socrático: "O tempo do mundo é uma criança brincando..."

Com o reconhecimento da sabedoria do mar terminam as interrogações do monólogo. O travessão[1] subseqüente parece indicar que Anfíon lhes responde, contando-lhe o seu gesto:

— A flauta, eu a joguei
aos peixes surdo-
mudos do mar.

No entanto, a disposição das aspas sugere que a voz do monólogo é a do próprio Anfíon. As reflexões do último segmento se encadeariam na lamentação do segundo; a rubrica de III, c não inclui nenhum outro personagem. O que não impede que o herói dialogue consigo mesmo. A fala das estrofes 1-5 e o terceto final têm sido lidos numa perspectiva unitária, como se o gesto de Anfíon *resultasse* da constatação de impotência imediatamente anterior. Na verdade, o fato de que esse gesto seja narrado, e não feito (como se pode verificar pelo verbo no passado, *joguei*), faz pensar que o último terceto é realmente uma *resposta*, e não resultado. Diante das perguntas de 1-5, perguntas sobre o impossível, Anfíon parece mais maduro. Ele não compartilha a inquietação inútil que elas exprimem. Havendo compreendido algo que essas questões ainda não admitiram, ele lhes responde da maneira mais concisa, sem outro argumento que a indicação eloqüente do seu gesto.

As perguntas imaturas acabam na inveja da inocência do mar. A "sabedoria" de Anfíon se expressa no abandono da

[1] Este travessão foi suprimido na edição das *Poesias completas* pela Editora do Autor, 1968.

sua flauta "aos peixes surdo-mudos do mar". O gesto de Anfíon é na aparência um ato de despeito. Que uso farão da sua flauta os não-humanos, os surdos-mudos peixes? Depois da impotência, a inveja; depois da inveja, a zanga. Mas toda inveja implica admiração. Anfíon reconhece o valor do mar, assim como prestara homenagem ao poder do seu inimigo acaso. A conduta de Anfíon é no fundo ambivalente. Sabedor da impossibilidade de reduzir o acaso, alertado para a complexidade do fenômeno criador, ele joga sua flauta ao símbolo desse processo múltiplo, maior que o homem, mais amplo que o seu espírito; mas ele sabe também (pela experiência descrita em todo o poema) que o seu papel nesse processo é o de só aceitá-lo pelo combate, pelo desafio do deserto, pela intransigência utópica do sol. Daí sua "rendição" ser orgulhosa: daí seu gesto sábio ser *irônico*: se a natureza cumpre melhor que nós as regras do jogo, nem por isso ela se substitui ao que é especificamente humano dentro do próprio jogo. O oceano-jogo é fonte de poesia, mas seus habitantes surdos-mudos não podem ser os destinatários de nenhum poema. A ironia objetiva (que não poupa o mesmo Anfíon) continua-e-contesta a irredutibilidade do homem frente à irredutibilidade do ser.

A *Fábula* diz do ser ao falar da criação; situa a empresa humana numa moldura ontológica. O reconhecimento do jogo-do-mundo por Anfíon deveria equivaler a uma teodicéia: a uma plena justificação de algo *maior* que o homem. Porém tanto na campanha do deserto quanto no seu gesto-resposta, tanto na sua coerência utópica quanto na sua rendição irônica, *Anfíon só justifica o destino recusando-se a sofrê-lo passivamente.* Por isso a *Fábula* cabralina é uma ontologia sem quimeras "humanísticas", mas é igualmente uma apaixonada *antiteodicéia.* Para reconhecer o incontrolável como criação, e para abrir-se a ele, ela exige que o homem não se resigne à finitude como a uma fatalidade maldita, como a uma violência à sua vontade.

Como gênero, a fábula é uma narrativa em estado simbólico puro. Nenhum outro modelo narrativo poderia servir melhor a uma finalidade lírica. João Cabral se manterá fiel ao espírito do apólogo mais extensa e intensamente do que qual-

quer outro lírico brasileiro. De certo modo, *O cão sem plumas* e *O rio* podem ser considerados, juntamente com a nossa *Fábula*, como o apogeu do estilo apologal cabralino. Mas os dois poemas do Capibaribe retiram seu vigor de um núcleo não-dramático (e, no caso de *O cão sem plumas*, sequer narrativo), ao passo que a *Fábula de Anfíon* é uma narração dramática. Seu lirismo está construído sobre um *ágon*, sobre a disputa do herói consigo mesmo e com o exterior. Todos os segmentos do poema descrevem, ou aludem a, um combate. Um belicismo anímico prevalece em todos eles; uma "guerra das faculdades" a espelhar na consciência de Anfíon a natureza conflitiva da situação humana, tão logo nela irrompe a problemática da autenticidade. Esta característica retesa as suas estrofes. Lapidarmente, elas trazem inscrito aquele *eticismo*, aquele traço de decisão moral, que, se já era, mesmo antes da *Fábula*, um elemento da poesia cabralina, irá constituir desde então a sua atmosfera mais estranhamente própria.

III) *Conclusão*

MODERNIDADE DA VISÃO CABRALINA

Terminamos a leitura da *Fábula de Anfíon*. Não temos, é claro, a menor pretensão de ter revelado o seu sentido completo. Como todo poema de primeira grandeza, a *Fábula* continuará a suscitar interpretações e reinterpretações. Em lugar da veleidade de tê-la "decifrado" inteiramente, guardamos apenas a convicção (talvez infundada neste ou naquele ponto) de haver tentado compreendê-la *a partir dos dados do próprio texto*. Nosso entendimento poderá sem dúvida ser posto em causa, mas qualquer discussão será obrigada a articular-se neste mesmo terreno: o da soberana prova do texto. Esta, antes de todas as outras, tem que ser a disciplina — ou, para falar com Anfíon, a "respiração do deserto" — do crítico.

Podemos então delinear certas considerações gerais sobre o pensamento da *Fábula*, despregadas de qualquer particular

do poema, nutridas somente pelo conjunto dos resultados da análise.

Vimos que o papel do acaso na geração do poema é, nos termos do "nosso" poema, de importância decisiva. Esta "parte da fortuna" na criação da poesia, tão tradicionalmente decantada (para louvor, ou para censura, como no caso de Platão), é reconhecida por João Cabral tanto quanto pelo Montaigne da passagem por nós transcrita, no início da leitura da parte II.

Ora, vimos também que já se quis interpretar o amor de Anfíon pelo deserto lúcido, o seu lamento diante dessa Tebas filha do acaso, e finalmente o seu gesto de lançar a flauta aos peixes como prova de que o poeta *desaprecia* de modo absoluto a ação da fortuna — no entanto invencível. Para nós, não se trata exatamente (ou simplesmente) de um desapreço. João Cabral não se limita a inverter a estimação montaigneana. Sua atitude poderia ser melhor definida se a contemplássemos na perspectiva da história da cultura.

A própria citação de Montaigne ganha um sentido bem mais concreto se nós a repusermos em seu contexto de época, naquele atribuladíssimo século XVI em que a confiança renascentista na *virtù* já cedera bastante ao senso da contingência. Fortuna — essa figura freqüentíssima na iconografia maneirística — de certo modo suplantara *virtus*; o humanismo fizera um exame de consciência, e descobrira que a posição do homem no universo não era tão magnífica. Do homem? Pois se o universo mesmo vacilou na mente pré-galileana:

> *And new philosophy calls all in doubt;*
> *The element of fire is quite put out;*
> *The sun is lost, and the earth, and no man's wit*
> *Can well direct him where to look for it.*
>
> (JOHN DONNE)

Pouco a pouco, entretanto, a realidade humana deixa de constituir o ângulo privilegiado da análise filosófica. O desenfeitiçamento (*Entzauberung*) do mundo coloca o problema da

contingência em outro plano. O barroco completará o processo de desantropomorfização. A *virtus* spinozista não é mais uma energia moral (ou amoral) como a sua homônima renascentista: é primordialmente uma "capacidade", uma tendência, um *conatus*, uma força. Para Spinoza, a casualidade é uma ilusão: não passa de um "asilo da nossa ignorância"; Leibniz ensinará que as verdades de fato, em sua aparência contingente, escondem sempre as verdades de razão da harmonia prestabelecida. Mas o importante é que o racionalismo eliminou a concepção antropológica do problema do acaso. Aristóteles já não confundia a verdadeira noção filosófica de azar (*autómaton*) com a manifestação da contingência na vida humana (*tyche*), com os "azares da vida". Quando "Fortuna" reaparece no pensamento contemporâneo, sobretudo na obra de Peirce, o conceito de acaso designa uma realidade objetiva, algo inerente à estrutura do real — e não as vicissitudes sofridas pelos empreendimentos humanos.

Mas a desantropomorfização de Fortuna teve outros efeitos: efeitos morais. Transbordando da esfera da situação humana, o acaso não pôde mais ser experimentado de forma puramente negativa ou puramente positiva. Inscrito na ordem do mundo, ele se fez objeto de uma axiologia menos definida, mais ambígua. O sentimento do acaso como sinal da indeterminação da natureza humana, da sua dependência em face de condições sempre mutáveis, entrou em convívio dramático com a inteligência do mesmo acaso como índice positivo da "abertura" da existência. Fortuna passa a ser oscilantemente encarada como correlato da liberdade ou como encarnação do caos. A idéia de contingência objetiva, despersonalizada, agrava e acentua as ambigüidades da apreciação quinhentista. O acaso não é capaz de ser aceito, nem repudiado, de forma unívoca.

É neste plano escorregadio que a visão da *Fábula de Anfíon* apresenta o papel do imprevisto na criação poética, e por isso mesmo, nesse poema, o fenômeno da poesia exprime muito mais do que a sua especificidade: exprime uma concepção do ser e, dentro dela, uma determinada idéia da situação do ho-

mem. Isto é especialmente sensível na maneira pela qual o poema nos fala do *tempo*. Conforme verificamos, o tempo é nele uma dimensão louvada e renegada. O elogio do tempo criador (II, c) se justapõe à repugnância pelo declínio das obras humanas envolvido no processo de alienação (III, *a* e *b*). Esta ambigüidade transparece ainda na própria consideração do acaso, simultaneamente querido e recusado. As determinações temporais do segundo segmento da parte II demonstram a união íntima de acaso e tempo:

O acaso
súbito condensou:
em esfinge, na
cachorra de esfinge
que lhe mordia
a mão escassa;
que lhe roía
o osso antigo
logo *florescido*
da flauta extinta
....

O florescimento do poema na "condensação" do acaso sobrevém num repente, mas essa emergência se dá contra um processo cumulativo, o lento "roer" da luta pelo poema. O *súbito* denota a irredutibilidade da natureza imprevisível da ação do tempo criador, e no entanto, como se viu durante a análise deste bloco, este instante imprevisível foi "caçado" pela tenacidade ascética de Anfíon.

Se refletirmos sobre esse paradoxo central da *Fábula*, constataremos que a ambivalência do acaso-inspiração é, na verdade, ambivalência do tempo. Anfíon é um homem que envida todos os esforços para conquistar o tempo e banir a ação da fortuna, e, não obstante, não só seu poema depende da indomabilidade do tempo, como seus próprios esforços parecem reclamá-la, parecem tender para ela. O combate de Anfíon consiste em *construir* esta abertura, em assumir o acaso, sem admitir rebaixar-se a sua simples vítima. É, portanto, uma ho-

menagem implícita à autenticidade do tempo, isto é, à sua ocultação essencial como futuro.

Os antigos representavam o tempo sob duas formas. Como *Kairos*, a Oportunidade fugitiva, o tempo simbolizava, na figura de um jovem com asas e uma balança, o momento único e precário da decisão; a mecha na sua testa indicava a necessidade de saber-se "agarrar as oportunidades pelos cabelos", sem hesitações fatais. Como *Áion* — o jovem com uma serpente enroscada no corpo —, o tempo era o emblema de um princípio gerador eterno e inesgotável. A expressão "tempo do mundo" no fragmento de Heráclito mencionado durante o exame da parte III da *Fábula* se diz em grego "*Áion*": *Áion pais esti paizon...*, "O tempo-do-mundo é uma criança brincando". Assim, a Antigüidade visualizava o tempo-como-fuga e o tempo-como-criação, em duas imagens diversas e opostas.

Desde o fim da Idade Média, a representação de *Kairos* (cujo nome latino, *Occasio*, é do gênero feminino, como Fortuna) se identificou com a iconografia de Fortuna. Fortuna, a mulher que se equilibra em cima de uma esfera ou de uma roda flutuante sobre as ondas, conservou para a Renascença o símbolo da precariedade do destino. Mas a arte renascentista não ficaria nessa adaptação. Nos seus *Studies in iconology*, Erwin Panofsky analisa a "pseudomorfose" pela qual o Renascimento (a princípio, ao ilustrar a alegoria do tempo dos *Trionfi* de Petrarca) se apropriou da imagem de Saturno — o devorador dos próprios filhos — para criar um novo símbolo: o do Ancião Tempo, potência *destruidora* e, no entanto, *reveladora através da própria destrutividade*, desmascaradora do erro e do crime (*veritas filia temporis*). A conversão de Saturno no Velho Tempo foi propiciada pela semelhança entre *Kronos* (Saturno) e *Chronos*, advertida pela tarda Antigüidade. Os neoplatônicos sorriram à identificação de Saturno, pai dos deuses e dos homens, com o Tempo, o "pai de todas as coisas", de Píndaro. Os eruditos da época das Invasões conferiram ao deus dos melancólicos a serpente, atributo de *Áion*; inversamente, o caráter devorador de Saturno foi equiparado à ação do "dente do tempo", do "comedor das coisas" (*edax*

rerum) ovidiano. No entanto, a motivação mais forte da pseudomorfose foi, é claro, a acentuação cristã do sentimento da caducidade do mundo terreno, levado a um nível agudo na época "outonal" de Petrarca.

Se acrescentarmos à ênfase na destruição o substrato "messiânico" da cultura ocidental cristã, herdeira do senso do profético, do prospectivo — do senso bíblico da História — compreenderemos porque Panofsky opõe à dicotomia clássica de *Kairos e Áion* (tempo fugitivo / tempo criador) a síntese moderna do Áion antigo e do Saturno pós-clássico. Aos olhos da sensibilidade moderna, o tempo-destruição e o tempo-revelação são duas faces de um mesmo fenômeno. Na iconografia como na religiosidade, a ambivalência do tempo mergulha nas raízes da nossa civilização.

Anfíon, que luta contra o tempo sem deixar de exigi-lo, encarna essa atitude complexa. Não se rendendo ao tempo, ele vence o risco do inautêntico e converte a paixão da caducidade e o senso do imprevisível em lucidez existencial. Quando Zaratustra (na parte III, capítulo "Da Visão e do Enigma") depara com o pastor oprimido pela serpente que lhe entrou pela boca, ele o aconselha a morder a cabeça do réptil. Feito o que, a repugnância pelo tempo-destruição vira aceitação ativa do mesmo tempo como horizonte do ato criador. O pastor se "super-humaniza"; a serpente se transfigura em Áion (não é à toa que Áion, como o próprio Zaratustra, é de origem iraniana). O tempo aceito é o tempo conquistado. Anfíon se move no campo de Zaratustra.

O amor ao deserto simboliza a impossibilidade de viver o tempo sem passar pela experiência de combatê-lo. O deserto é *ávido* e, portanto, pura esperança de fertilidade, mas nenhuma fertilidade seria aceitável como simples dom incondicionado, sem a disciplina que o mereça. O ermo é, assim, negado e querido a um só tempo. Interpretando a visão-do-mundo judaica em *Before philosophy*, Henri Frankfort relaciona o nomadismo hebreu com a ambivalência do mito da terra prometida e da travessia do deserto. A utopia hebraica é simultaneamente amada e rejeitada. A idéia de um deus único e transcendente, negação radical

de todo o existente, senhor distante e imperscrutável, tornou-se a contraparte de uma extraordinária elevação do indivíduo, de um reforço inaudito da sua consciência moral e do seu senso de responsabilidade. O homem responde à distância de Jeová com o orgulho do povo eleito e com a vontade férrea de seus guias. Do mesmo modo, o Anfíon pouco helênico (talvez... dórico) de Cabral reage à irredutibilidade do tempo-acaso pela intransigência da ascese no deserto. Assim como o hebraísmo é a eticidade antiga em sua forma mais pura, Anfíon é o moralismo da inspiração, a busca da autenticidade da existência através de uma poética do dever: de uma *po-ética.*

Em última análise, e sempre através de um discurso sobre a criação lírica, a *Fábula de Anfíon* é uma meditação ética em face do problema do tempo — uma reflexão moral contra o fundo de uma ontologia moderna, baseada no senso da profundidade da relação ser/tempo. Na poesia cabralina, motivação ética e motivação cognitiva compõem um impulso unitário. Foi o que a crítica percebeu quando Eduardo Portella (em ensaio hoje incluído em *Dimensões I*, Rio, 1958) falou da atitude ''raciovitalista'' de João Cabral.

O ataque do acaso representa a natureza implacavelmente aberta do tempo, que entretanto é um *dever* experimentar de forma ativa, enfrentando o imprevisto como cena da Decisão. É preciso construir a esperança sem esquecer que ela *não* pode ser certeza. A ética (v. Kant) não pode alimentar-se da promessa de prêmios. Porque o tempo da utopia é súbito e imprevisível, nem por isso o dever deixa de se impor, e só nele o homem encontra, senão a felicidade, pelo menos a si mesmo. Boa ou ruim, Fortuna não o fará sem que ele próprio também se faça. Assim Anfíon assumirá o soar da flauta, que não depende apenas dele. Como o Pompeu de *Antony and Cleopatra* (ato 2, cena 6), ele poderia dizer ao jogo-do-mundo, que o supera, mas não o anula:

> *Well, I know not*
> *What counts harsh Fortune casts upon my face,*

But in my bosom shall she never come,
To make my heart her vassal.

A EXPANSÃO DA POÉTICA DA AUTENTICIDADE

Já sugerimos que *Fábula de Anfíon* recupera e enriquece os elementos da visão-do-mundo presente em *O engenheiro*; falta apontar as áreas de articulação entre a *Fábula* e os dois outros "painéis" do volume *Psicologia da composição*. Essas áreas são decisivas, e dão ao tríptico uma notável coesão de pensamento. Finalmente, resta mostrar que a concepção da época de *Psicologia da composição* (1947) subsiste na poesia posterior de Cabral: é o que tentaremos com uma referência a *Uma faca só lâmina* (1956) e um breve aceno aos poemas "sociais" do Capibaribe. Em consideração ao comprimento deste ensaio, essas indicações deverão ser bastante sintéticas; não será possível acompanhar a sucessão das imagens (ainda que sem esgotá-las) como se fez com as da *Fábula*. Tampouco reproduzimos o texto integral desses poemas; o leitor o encontrará no volume "Duas águas" (ed. José Olympio, Rio de Janeiro, 1956), nos "Poemas escolhidos" (Portugália ed., Lisboa, 1963) ou na "Antologia poética" (Ed. do Autor, Rio de Janeiro, 1965).

À primeira vista, a *Psicologia da composição* é o amadurecimento da *Lição de poesia* de *O engenheiro*. Nestes poemas, em contraste com a *Fábula*, a criação poética é predominantemente vista do ângulo do criador, e não no da criação em si mesma. O criador não é mais um personagem em terceira pessoa (como Anfíon); é uma "falsa" terceira pessoa, um *alter ego* que chega a ser tratado por tu (*Lição de poesia*), ou simplesmente o próprio ego, como na *Psicologia* —

Saio de meu poema
como quem lava as mãos

— (onde, aliás, surgirá também a segunda pessoa, nas partes III e IV). Além disso, a narrativa não é contínua, como na

Fábula. Em vez de uma série cronológica, a *Psicologia* oferece oito aspectos não cronológicos do fenômeno poético. O título do poema se justifica plenamente. Se o tema explícito é, como na *Fábula*, o processo criador, a estruturação lírica é toda outra. A experiência é a mesma, idem, o ideal professado; aqui, contudo, o apólogo e seu dramatismo cedem a uma exposição menos tensa — não se evoca o combate, e sim a consciência do lutador.

A primeira parte nos põe diante da ''saída'' do autor de seu poema. Esse êxito (no sentido etimológico) tem um claro valor lustral, mas não há sequer vestígios da tradicional ''celebração'' do poema recém-nascido. O motivo da sobrevivência da poesia (*Fábula*, II, c) é abordado com impecável sobriedade:

Algumas conchas tornaram-se,
que o sol da atenção
cristalizou; alguma palavra
que desabrochei, como a um pássaro.

Talvez alguma concha
dessas (ou pássaro) lembre,
côncava, o corpo do gesto
antigo, que o ar já preencheu,

talvez, como a camisa
vazia, que despi.

Quanto às *conchas*, vestígio e materialização do agir poético, elas procedem diretamente da *Fábula*, I, e.

Mas a segunda parte se vincula mais globalmente ao motivo anfiônico do deserto. Em matéria de afinidade com a *Fábula*, as imagens não poderiam ser mais óbvias (com a só exceção de *fonte*, que inverte o seu valor em FA, I, b, passando a um plano negativo). Mas como não estamos mais no terreno mítico, o deserto se transfere para o *papel*: para ''esta folha branca'' do concretíssimo ato de escrever. O vocabulário de Anfíon viajara da página para a cena mítica do seu ermo; agora, é o poeta que se instala no deserto-papel

Eu me refugio
nesta praia pura
onde nada existe
em que a noite pouse.

Como não há noite
cessa toda fonte;
como não há fonte
cessa toda fuga;

como não há fuga
nada lembra o fluir
de teu tempo ao vento
que nele sopra o tempo.

Paralelamente, sublinhemos o parentesco com as peças de *O engenheiro*, e especialmente com a *Pequena ode mineral*. Como nesse livro, o *sonho* (na 1ª estrofe, não reproduzida) anda de mãos dadas com a nitidez e a precisão poéticas. Como na *Pequena ode*, a lucidez da obra é uma vitória sobre o tempo-dispersão. A diferença *teu* tempo/o tempo se conforma perfeitamente à figura complexa da temporalidade na experiência de Anfíon: a fugacidade da existência não incrimina o tempo em si, mas o tempo desagregador da inautenticidade.

A terceira parte focaliza o tema da mineralização, qualificativo inerente ao deserto. A sétima parte o retomará, para dizer que todos os entes "são minerais",

quando em estado de palavra.

Mas os elementos específicos da terceira seção são dignos do maior interesse. As duas estrofes entre parênteses, por exemplo, marcam muito bem que, se a mineralização é uma ascese, uma purificação moral —

Neste papel
logo fenecem

as roxas, mornas
flores morais;
todas as fluidas
flores da pressa;
todas as úmidas
flores do sonho.

— que elimina tanto a irresponsabilidade quanto a inspiração sem crítica, entre as "flores da véspera", ou seja, a vida antes da ascese-criação, e a vida após poema, não pode haver simples continuidade. A "jovem manhã" transfigura com violência o vivido antes da decisão.

Na quarta parte, o deserto encontra seu limite:

O poema, com seus cavalos,
quer explodir
teu tempo claro; romper
seu branco fio, o cimento
mudo e fresco.

Mais uma vez, o conjunto imagístico espelha a *Fábula*, cujas partes II e III são *enjambées* por esta seção, enquanto a persistência noturna do "fio de mel" (quinta seção) nos remete ao segmento FA II, c. O. M. Garcia já anotara a origem de

Vivo com certas palavras
— abelhas domésticas.

na *Lição de poesia*. Em diversos pontos, a *Psicologia* aparece como uma espécie de "ponte" entre *O engenheiro* e o poema de Anfíon.

A lapidarmente bela sexta seção é um modelo acabado do ideal cabralino da poesia consciente. Segundo as duas últimas estrofes —

... a forma atingida
como a ponta do novelo
que a atenção, lenta,
desenrola,

aranha; como o mais extremo
desse fio frágil, que se rompe
ao peso, sempre, das mãos
enormes.

— o triunfo total da lucidez enquanto não-acaso é *sempre* impossibilitado; nas "mãos enormes", quer dizer, no poeta mesmo, Fortuna "dribla" a atenção, edificando nessa ruptura uma dialética entre a trama lúcida e a ação de surpresa do mundo. Finalmente, a oitava parte —

Cultivar o deserto
como um pomar às avessas.

— pode ser lida como uma explicitação do caráter *frutífero* da ascese do deserto. Ela abriga, com inteira lógica, o motivo anfiônico da *fome*, da ávida aridez que agora se converte na potência evaporadora do papel. E o combate do deserto contra a inautenticidade da vida, na forma do laconismo e da autoconcentração —

....
onde foi maçã
resta uma fome;

onde foi palavra
(potros ou touros
contidos) resta a severa
forma do vazio

— articula uma reverência final à criatividade do tempo:

Enquanto na ordem
de outro pomar
destila o tempo
palavras maduras.

Anfíon buscava um ideal de poesia (e de existência) como forma não-passiva de inserção no processo da realidade.

Para tanto, fixou-se uma disciplina feroz. A *Psicologia da composição* — onde o motivo existencial transparece de maneira mais direta, em detrimento do plano propriamente ontológico, mais presente na *Fábula* — subentende a moralidade da poesia. O rigor espartano, as qualidades éticas transferem-se do poeta para a poesia, do homem em luta para o *resultado* do seu combate, isto é: o poema. Daí a gênese do poema não ser evocada em suas tensões; a gesta da criação é agora contemplada longe do instante de seu drama.

Porém a poesia não pode ser moral de forma apriorística; a afirmação da sua eticidade se refere apenas a isso que ela pode *tornar-se* moral. O ético não pode ser dado. Em conseqüência, com a *Antiode*, João Cabral emigra da ascese do poeta (*Fábula de Anfíon*) para essa *ascese da poesia* sem a qual a presunção da *Psicologia* e o amálgama autenticidade poética/autenticidade existencial não ganham fundamento.

A base de semelhante purificação é o repúdio do ornamental. A poesia "inspiratória", evitando "o estrume do poema" é uma falsa pureza; esse pudor a compromete com o verdadeiro vício, a rotina da inautenticidade.

Como não invocar o
vício da poesia? O
corpo que entorpece
ao ar de versos?
....
....

Fome
de morte, freqüentação
da morte, como de
qualquer cinema.

O dia? Árido.
Venha, então, a noite,
o sono. Venha.
por isso, a flor.

Venha mais fácil e
portátil na memória,
o poema, flor no
colete da lembrança.

O mundo "ajustado" (colete da lembrança), o cotidiano impessoal (qualquer cinema) materializam o inautêntico. A poesia-bálsamo, cúmplice da angústia, serviçal da opressão, será destruída, em sua "lânguida horticultura", pela poética antidecorativa. Esta resgatará "flor" do reino da "delicadeza":

(Te escrevo:
flor! Não uma
flor, *nem aquela*
flor-virtude — em
disfarçados urinóis).

Flor é a palavra
flor, verso inscrito
no verso, como
manhãs no tempo.

— assim como será capaz de dignificar o "repugnante", tratando as "fezes" como se fossem flor:

Te escrevo, por isso,
fezes, palavra leve

contando com suas
breves.

Nem é preciso acrescentar que essa "genealogia da poética", apresentada como evolução de um dado poeta, é igualmente uma crítica severa a toda parnasianização da lírica, num debate intransigente com o peso morto da literatura (pseudo) tradicional. O *ego* da *Antiode* não é pessoal; é a consciência aguda do poeta moderno e do radicalismo da nova lírica.

Nossa conclusão a respeito do tríptico de *Psicologia da composição* é fácil de deduzir. O "patamar" constituído por

esse volume na história do verso cabralino se define efetivamente pela presença de uma "poesia da poesia", mas isto *absolutamente* não significa que aí prevaleça um lirismo "abstrato", afastado da realidade, ainda que para desembocar na condenação deste pretenso isolacionismo. A poesia da poesia de João Cabral é uma estratégia ambígua, onde o poder de acurada descrição do processo criador se desdobra em reflexão ontológica e existencial. Ao mesmo tempo, é claro que tanto a "fenomenologia do poético" quanto a reflexão "filosófica" se dão em caráter genuinamente *artístico*, ou seja, em linguagem simbólica (não científica), sem prejuízo algum das componentes emocionais e afetivas da comunicação estética. Supor que não seja assim é não só privar-se da riquíssima mensagem dessa poesia, como desentender, na obra de um grande poeta brasileiro, a manifestação do que há de mais peculiar na melhor tradição do lirismo moderno: a confluência da sua vocação filosófica — de sua condição de "poesia do mundo" — e do senso de autonomia da obra de arte.

A unidade de pensamento das peças do tríptico não impede que haja diferenças sensíveis entre elas; é possível ler, na sua estruturação diversa, as particularidades de perspectiva. Frente ao sinfonismo mais complexo da *Fábula*, os dois outros poemas são menos "ontológicos", e mais concentrados na dimensão *existencial*; neles, aborda-se menos o jogo do mundo do que o tema da autenticidade da poesia-existência. Como as duas coisas vão ligadas, a diferença da poesia é apenas uma questão de ângulo ou de foco; abaixo dela, passa a imbricação profunda dos três "painéis". Mas o foco "menor" do motivo da autenticidade existencial situa a área da *Psicologia* e da *Antiode* num plano distinto do motivo homem/ser que prevalece na *Fábula*.

UMA FACA SÓ LÂMINA

Aparentemente, *Uma faca só lâmina* — onde se fala sobretudo de autenticidade existencial — formaria com os dois

poemas menos "ontológicos", e não com a *Fábula*. Aqui, não podemos senão remeter o leitor aos seus 352 versos, mas uma simples leitura geral demonstra sem dificuldade que o "estilo das facas" louvado pelo poema concerne tanto a um "modelo de vida" quanto a um ideal de poesia. O tema da autenticidade existencial é tão saliente, que A. Crespo e P. Gómez Bedate (para quem, conforme visto, os poemas de *Psicologia da composição* ainda são uma poética *aquém* da presumida "conquista da realidade" pelo Cabral posterior) não hesitam em afirmar que (em *Uma faca só lâmina*) "apareceu (...) *uma série de consideraciones morales que nos sería imposible descubrir en los anteriores poemas de caráter programático o canónico*". Os dois estudiosos reportam essas "considerações morais" à inquietação existencial, à angústia inseparável do sentir-se existente. Em nossa opinião, essa angústia eticizante é bem mais antiga: ela é o núcleo do filão de *O engenheiro* dominado pelo motivo mineral; está claramente presente na *po-ética* da *Psicologia* e de *Antiode*; e constitui a verdadeira mola da ascese do deserto na *Fábula de Anfíon* — tudo isto, antes de expressar-se na transparência das estrofes da *Faca*.

A errônea concepção de uma "fase formalista" na trajetória de Cabral induz ao esquecimento dessa continuidade. No entanto, as imagens, novamente, testemunham em favor da presença mais antiga do motivo ético. Por exemplo, a idéia de *máquina* (i. e., de funcionamento preciso, de ação eficaz) é associada ao complexo linguagem autêntica/vida autêntica (= sem a "desordem na alma") desde *Antiode*: quando a palavra "flor" é resgatada do nível decorativo, ela é comparada a

> .... *uma explosão*
> *posta a funcionar,*
> como uma máquina,
> ....

Sobretudo, não convém esquecer aquela passagem da *Fábula* (I, e) — culminância da ascese do deserto na consciência de Anfíon — em que o herói, havendo cumprido a sua disciplina no plano criador, celebra o seu êxito no plano existen-

cial, servindo-se da imagem máquina (e *máquina de precisão*) para declarar o seu triunfo sobre o tempo-dispersão:

....
será de mudo cimento
não será um búzio

a concha que é o resto
de dia de seu dia:
exato, passará pelo relógio,
como de uma faca o fio.

Nas representações mais antigas de *Kairos*, a sua balança era posta em equilíbrio sobre uma lâmina; só mais tarde o fio da faca foi substituído pela roda, que seria legada à iconografia de Fortuna. Quando Anfíon domina a dispersão pela moral do deserto, pela privação deliberada, ele vive o tempo como ordem (relógio), e passa a existir sob o império da *decisão. Decidere* significa *cortar.* Anfíon, exato, passará pelo *relógio como de uma faca o fio.* Se o relógio e a faca são os símbolos mais consistentes da eticidade cabralina, pode-se dizer que é deste segmento da *Fábula* que eles partem, em forma já madura, para a elaboração de *Uma faca só lâmina.*

A união íntima de arte e moral sob o signo da conduta autêntica, isso que chamamos poética, também alimenta algumas peças do *recueil Paisagens com figuras*, cuja composição é contemporânea da *Faca.* É o caso do belo poema consagrado a Miguel Hernández, *Encontro com um poeta*, e sobretudo das quadras de *Alguns toureiros* dedicados à arte de Manolete

Mas eu vi Manuel Rodríguez,
Manolete, *o mais* deserto,
o toureiro mais agudo,
mais mineral *e desperto,*
....
....

o que melhor calculava
o fluido aceiro da vida,
o que com mais precisão
roçava a morte em sua fímbria,

o que à tragédia deu número,
à vertigem, geometria,
decimais à emoção
e ao susto, peso e medida,

sim, eu vi Manuel Rodríguez,
Manolete, *o mais* asceta,
não só cultivar sua flor
mas demonstrar aos poetas:

como domar a explosão
com mão serena e contida
sem deixar que se derrame
a flor *que traz* escondida,
....
....

(Esse elogio da tauromaquia [análogo poético do ensaio de Michel Leiris, *De la littérature considérée comme une tauromachie*] é uma verdadeira antologia imagística de *O engenheiro* e de *Psicologia da composição*). Ou do *Diálogo* sobre o canto andaluz, assimilado à tourada,

em que se busca afiar,
em terrível parceria
no fio agudo de facas
o fio frágil da vida.

Aí está o reconhecimento explícito da síntese poesia/existência na busca da autenticidade. Mas, na vida como no verso, a agudeza da faca não se fecha em si mesma. Ávida como o deserto, a privação cortante da faca segrega justamente uma *abertura*, uma *receptividade* essencial. O deserto é a disciplina imposta pela utopia do antideserto. O *ágon* de Anfíon e

a luta da lâmina têm o mesmo objetivo; ambos definem o homem como abertura ao Ser —

Até o dia em que essa lâmina
abandone seu deserto,
encontre o avesso do nada
tenha a faca seu objeto.

Até o dia em que essa lâmina,
essa agudeza desperta,
ache, no avesso do nada,
o uso que as facas completa.

Uma faca só lâmina retoma e desenvolve esse aprofundamento da problemática da autenticidade através do senso da abertura do homem ao ser, que já estivera no coração da *Fábula*. A eticidade da exigência de lucidez poética — a lucidez reclamada por motivos morais e não apenas intelectuais — e a fidelidade ao Aberto são, no fundo, a mesma coisa. É o que diz a estrofe do poema final das *Paisagens*:

Lúcido, não por cultura,
medido, mas não por ciência:
sua lucidez vem da fome
e a medida, da carência.

O sentimento de carência é a forma moral da receptividade humana em relação ao processo de manifestação do ser. A fome é a base da lucidez, porque o homem, para conhecer, precisa do que lhe é exterior, depende de uma realidade improduzida por ele. Essa realidade é o fundamento de todos os entes, inclusive do próprio homem. Para chegar a ser, o homem necessita do Ser. Por isso, a lucidez essencial não é uma questão de "cultura", mas uma questão prévia a toda ciência — a questão da *formação* do homem. Essa formação, o homem não pode "deduzi-la" de nenhum conhecimento. Mas tampouco pode separá-la do conhecer: porque ela depende da *verdade* da sua relação com o ser. A *fome* é portanto, a um só tempo, ética e teórica, moral e intelectual.

No mito da caverna contado no início do livro VII da *República*, Platão concebe o caminho da verdade como uma ascensão gradual, desde estágios inferiores a estágios mais próximos do verdadeiro. A passagem de um estágio a outro exige um lento e penoso esforço de adaptação. Deste modo, se essa subida é uma *educação*, ela é um exercício bem mais amplo e rigoroso do que uma simples aquisição de conhecimentos. O homem se empenha integralmente nela; a educação se torna autoformação, instrução no sentido mais forte (envolvendo a *construção* de si próprio): *paidéia*. Mas tudo isso não se daria sem que o ser se oferecesse ao homem, e se oferecesse igualmente por etapas, em faces diversas e sucessivas; a ascenção tem por meta o atingimento da verdade. O rumo da *paidéia* é a *alétheia*, a Manifestação, o desocultamento do Ser. Em *A doutrina de Platão sobre a Verdade*, de Heidegger, a filosofia contemporânea nos lembra a importância deste vínculo entre *paidéia* e *alétheia*. A formação não forma o Ser, mas forma a relação do homem com o Ser possibilitada por este, e só mediante a qual o homem assume sua existência autêntica.

Sob a eticidade imperante em *Uma faca só lâmina*, lateja a compreensão lírica da experiência ontológica. Numa estrutura muito diversa da *Fábula*, num desenvolvimento lírico que, em lugar de partir de uma situação mítico-narrativa, nasce diretamente de um feixe de imagens, a *Faca* restabelece o módulo da visão do poema de Anfíon. O cortejo de motivos "ontológicos" poderia principiar pelo registro do tema do acaso, da imprevisibilidade do tempo, na parte D. Como na *Fábula*, ele encontra o seu adversário dialético no tema da tenacidade disciplinar, da resistência à degeneração, que se instala na seção C (*Cuidado com o objeto*) e no seu "contraposto" ético/biológico:

É preciso cuidado
por que não se acompasse
o pulso do relógio
com o pulso do sangue,

e seu cobre tão nítido
não confunda a pisada
com o sangue que bate
já sem morder mais nada.

(Notemos, de passagem, a valorização do *morder*, outro egresso da *Fábula* — II, b.). A faca (imagem-rainha), o relógio e a bala condensam a estratégia de Anfíon, a ascese do ermo e do "pomar às avessas". A *Faca* interioriza o reino solar do herói tebano; seus três objetos são:

a brasa que te habita

e seu cenário ideal (como se diz na parte E) é o mesmíssimo deserto, o país metálico da evaporação absoluta —

Mas se deves sacá-los
para melhor sofrê-los,
que seja em algum páramo
ou agreste de ar aberto.

Mas nunca seja ao ar
que pássaros habitem.
Deve ser a um ar duro
sem sombra e sem vertigem.

E nunca seja à noite,
que estas tem as mãos férteis.
Aos ácidos do sol
seja, ao sol do Nordeste,

à febre desse sol
que faz de arame as ervas
que faz de esponja o vento
e faz de sede a terra.

E a faca-estilo de vida, nesse exemplo, é tão inerente ao homem — tão entranhada na sua verdade — que nela radica a mola de todas as rebeldias, e bem assim a possibili-

dade da vitória sobre o dente do tempo. Este é o argumento da parte F —

E se não a retira
quem sofre sua rapina,
menos pode arrancá-la
nenhuma mão vizinha.

Não pode contra ela
a inteira medicina,
de facas minerais,
e aritméticas pinças.

Nem ainda a polícia
com seus cirurgiões
e até nem mesmo o tempo
com os seus algodões.

A faca submissa ao tempo-do-mundo (parte D) vence o tempo enquanto puro fluir sofrido pela finitude passiva. Princípio ontológico no homem, o corte da lâmina o religa ao verdadeiro relevo das coisas; tema da seção I —

Em cada coisa o lado
que corta se revela,
e elas que pareciam
redondas como a cera,

despem-se agora dos
nevoeiros da rotina,
pondo-se a funcionar
com todas suas quinas.

Mas é no epílogo do poema que mais avulta a natureza ontológica de eticidade celebrada —

da imagem em que mais
me detive, a da lâmina,
porque é de todas elas
certamente a mais ávida;

pois de volta da faca
se sobe à outra imagem,
....
....

e daí à lembrança
que vestiu tais imagens
e é muito mais intensa
do que pôde a linguagem,

e afinal à presença
da realidade, prima,
que gerou a lembrança
e ainda a gera, ainda,

por fim à realidade,
prima e tão violenta
que ao tentar apreendê-la
toda imagem rebenta.

A propósito destas quadras, O. M. Garcia (op. cit., nº 9, p. 50) comenta: "Essa 'lembrança', e essa 'realidade, prima' não são facilmente diagnosticadas, mas temos certeza de que o fato — ponto-de-sugestão ou ponto-de-partida para o poema — de natureza afetiva, amorosa ou moral — qualquer que seja — revestiu-se de pungência tal, que se tornou impossível expressá-lo em linguagem organizada: 'Toda imagem rebenta' quando tenta revestir tais sentimentos". O comentário está perfeitamente de acordo com a tese do autor, segundo a qual o grande tema do lirismo cabralino seria a insuficiência da linguagem, o sentido dos *inania verba.* A tal ponto aprecia o crítico essa sua tese, que chega a modificar inconscientemente o verso

do que pôde a linguagem,

transcrevendo-o duas vezes (op. cit., nº 8, p. 80, nº 9, p. 50) com o pretérito perfeito trocado em presente do indicativo:

do que pode *a linguagem,*

(O que me autoriza a falar de uma alteração *inconsciente*, isto é, significativa, é o fato de que o sempre cuidadoso analista, justamente preocupado com os erros tipográficos que lhe adulteravam ora a exegese, ora os poemas citados, tratou de incluir na terceira parte do seu belo ensaio (nº 9, p. 43) uma errata — ora, nessa errata, e a despeito da minúcia das correções, *não* figura precisamente a indevida substituição do *pôde* por "pode").

Mas, voltando ao texto da *Faca*, resta saber porque catamos essa pulga, submetendo o nossso apreciadíssimo intérprete a essa psicanalisezinha de pé de página. É que aquele presente, "pode", teria um sabor atemporal; indicaria que o poeta afirma um limite essencial da linguagem, nos termos de O. M. Garcia. No entanto, Cabral não dissse "pode", mas *pôde*. Ele não concebe a linguagem como insuficiente, e sim a realidade — a realidade *prima* isto é, o Ser em seu fundamento último — como inapreensível: o que, por paradoxal que pareça, não é a mesma coisa. O Ser não é inapreensível de maneira absoluta; longe disso, sua essência é manifestar-se. Mas ele é incaptável de maneira *dialética*, porque, manifestando-se não se esgota jamais em nenhuma manifestação particular. Nestas condições, a linguagem não *é* impotente (ao contrário), uma das afirmações mais célebres do novo pensamento ontológico é a de que "a linguagem é a casa do Ser" — mas, ao mesmo tempo, ela *foi* sempre, e sempre *será*, impotente. Pensado no horizonte do tempo, nosso paradoxo se dissolve. A impotência *qualificada* da linguagem ecoa a insuficiência da Tebas real aos olhos de Anfíon. Utopia e poesia visam à parte oculta do Ser, à reserva com que ele nos escapa na curva mesma de cada Manifestação; a essa ausência-na-presença, mistério originário, pressentido pelos gregos quando eles chamavam a *verdade* de desocultação, *a-létheia* (cf. o latim *latere*, port. latente), não-latência.

A palavra "lembrança" induziu o crítico — depois de ter atentado, melhor que ninguém, para a natureza ricamente simbólica das imagens-chaves do poema — a falar num "fato" como ponto-de-partida da composição. Mas a sua perceptividade se restaura plenamente quando classifica essa "lembrança" como de difícil diagnóstico. Também a memória é, para o poeta, um fenômeno dialético. O caminho da não-verdade pode ser con-

siderado como um esquecimento do Ser. Mas se o Ser é reserva, se só é captável no tempo, e se o tempo autêntico é futuro aberto — como pode a memória do Ser referir-se apenas ao passado? Se a "lembrança" não diz respeito a nenhum "fato" irremediavelmente obscuro, mas sim à "realidade prima", ao Ser, não podemos admirar-nos de que o poeta não a diga inteiramente passada, porém passada-e-presente

e afinal à presença
da relidade, prima,
que gerou *a lembrança*
e ainda a gera, ainda

O fundo filosófico da tese dos *inania verba* aplicada à interpretação da poesia de Cabral é uma metafísica espiritualista. O. M. Garcia o revela, ao atribuir-lhe o estabelecimento de uma distinção "entre vida do espírito e vida do corpo" (op. cit., nº 9, p. 55). Embalado por esta distinção — muito respeitável, mas pertencente ao crítico, e não ao poeta — O. M. Garcia interpreta as estrofes finais de *O cão sem plumas* —

Como todo o real
é espesso.
Aquele rio
é espesso e real.
(etc.)

— na base da idéia de que a "vida espessa" denuncia um protesto por parte do poeta, e não um reconhecimento da natureza do real. O tema da *espessura* entraria numa área simbólica "negativa", oposta à área "positiva" de *lâmina*.

O espiritualismo não pode deixar de congelar a dialética do Ser em afirmação de uma transcendência, de um Absoluto além e acima do homem. A "vida do espírito" aspira a livrar-se do corporal para ganhar o seio de Deus. A linguagem se anima desse impulso, mas fica no meio dele: porque a palavra é matéria. Mas a metafísica regride em relação à reflexão ontológica iluminada pelos poemas cabralinos. Com a metafísi-

ca, o *mysterium tremendum* da ausência-presença do Ser dá lugar à entronização de um *summum ens*, negação da finitude humana. Este "congelamento" é energicamente recusado pela filosofia dominada pela questão do Ser. Para esta, o Ser não é *nenhum* ente, sumo ou não. A interrogação sobre o Ser sabe que não tem sentido falar do Ser fora do conhecimento; não podemos falar do que está pura e simplesmente além da nossa experiência. A interrogação sobre o Ser é um empirismo radical. Mas um empirismo radical não fica no "empirismo": se não podemos discorrer com sentido do que está fora da nossa experiência, esta mesma nos ensina que a realidade nos ultrapassa. Seres finitos, não somos os responsáveis pela existência do mundo. Logo, o fundamento do que existe nos transcende. Nossa experiência não chega nunca a captá-lo, senão na medida em que, enquanto fundamento de todo o existente, *ele nos escapa*. A transcendência ingressa no domínio empírico, mas sob a forma de um puro limite do nosso conhecer. *O que sabemos da transcendência é que dela não "sabemos" nada*. O Ser é conhecido como Nada. O Ser além de todos os entes, por baixo de todos os entes, é nada. Não tem cabimento negar a sua realidade, mas tem ainda menos cabimento concebê-lo como um ente que, misterioso e distante, fosse o reverso triunfal dos limites da condição humana.

Os poemas analisados resistem à leitura metafísica, à tese dos *inania verba*. Será que se rendem à tese *engagée*? Sem demora, podemos responder que não, porque eles não são os pretendidos "processo e condenação da poesia pura". Eles não falam da "insuficiência da poesia", e sim da situação do homem frente ao sentido ontológico do real. Se o significado fundamental do tríptico *Psicologia da composição* estivesse contido na tese *inania carmina*, não se compreenderia porque *Uma faca só lâmina*, posterior aos poemas "sociais" como *O cão sem plumas* e *O rio*, e sem contestá-los em nada, apresenta tantos e tão essenciais pontos de contato com a concepção da realidade (da realidade humana e da realidade *tout court*) que informa a *Fábula de Anfíon* e os painéis que a acompanham. A poética do volume *Psicologia da composição* não é esse

sonhado processo da poesia pura, capaz de fazer as delícias da eterna desconfiança da crítica "participante" em relação à autonomia da arte; é algo decididamente maior e mais complexo do que uma "autocrítica" da poesia.

A POESIA SOCIAL DE JOÃO CABRAL

Por outro lado, o modelo "ontológico" de *Psicologia da composição* se ajusta muito harmoniosamente à temática social dos poemas do Capibaribe. Com efeito: se a "ontologia" cabralina se define como senso da abertura, da infixabilidade do Ser, essa visão predispõe à liberdade. Se a questão do Ser vive da diferença entre o Ser e o(s) ente(s), ela se encaminha para uma visão absolutamente radical da sociedade. Se o Ser não é redutível a nenhum ente, nem sequer no "outro" mundo, então nenhum ente é "sagrado"; nenhuma dominação é, em si mesma, legítima. O horizonte político da questão do Ser é um libertarismo integral, um libertarismo cuja meta ideal é uma situação an-árquica, uma situação de supressão do poder e de sua natureza coercitiva. Este libertarismo nada tem de "anarquismo" no sentido vulgar e pejorativo da palavra. Já que a questão do Ser representa a consciência da *abertura*, da essencial receptividade do homem, ela não concebe a liberdade como uma auto-afirmação volúvel e sem controle, mas sim como livre obediência a uma lei soberanamente escolhida, fora de toda opressão externa.

Os poemas do Capibaribe, como várias outras peças menores, aludem a situações concretas de limitação irracional do homem. O protesto que os anima revela a radicalidade da dialética experimentada por Anfíon e redefinida na *Faca*. Eles não são, porém, uma simples "aplicação" do pensamento ontológico desse poema a uma temática mais "particular". A crítica social não é meramente "deduzida". Como o único significado positivo da questão sobre o Ser é o seu conteúdo *negativo*, isto é, a sua obra de destruição da metafísica (da pretensão do ente de apresentar-se como Ser), não tem absolutamente senti-

do falar de "dedução": ao abordar situações concretas, a poesia forja o senso radical de abertura, o aspecto crítico-utópico da dialética da lâmina (corte/privação, lucidez/avidez) *a partir do seu próprio tema particular.* A realidade do Capibaribe, como objeto poético, chega por seus próprios meios a harmonizar-se com o objeto "ontológico" dos poemas não-"sociais".

Esta inserção não-dedutiva da musa social cabralina no modelo de pensamento ontológico é claramente visível no tipo de valorização da realidade exibido pelos poemas sociais. Por exemplo, na terceira parte de *O cão sem plumas*, as relações entre o rio e o oceano evocam irresistivelmente o combate de Anfíon contra o acaso. O rio aspira ao mar ao mesmo tempo que o receia. Esta dialética se desdobra em imagens da mais plástica vitalidade

O rio teme aquele mar
como um cachorro
teme uma porta entretanto aberta,
como um mendigo,
a igreja aparentemente aberta

O trabalho do rio "antes de ir ao mar", sua união com outros rios para "preparar a luta" podem ser lidos como uma tradução social dos esforços solitários de Anfíon; e o progresso da ascese do deserto se reflete na contínua destilação através da qual os cursos d'água, nos mangues, enfrentam o mar e lhe "impõem" (como um desafio) o fruto das ilhas

gota a gota
até as ilhas súbitas
aflorando alegres

Quanto à quarta e última parte do poema, o "Discurso do Capibaribe", seus "parágrafos" oferecem uma fortíssima concentração do tema ético-ontológico dado na *Fábula* ou na *Faca.* No primeiro, o rio-cão é imediatamente investido do *status* da trilogia imagística da *Faca* (bala, relógio e faca "enterrados no corpo")

§ *Aquele rio*
está na memória
como um cão vivo
dentro de uma sala.
Como um cão vivo
dentro de um bolso.
Como um cão vivo
debaixo dos lençóis,
debaixo da camisa,
da pele.

No segundo, o cão é definido — como a faca — por sua "agudez"; e já aqui, a qualidade de agudo é associada ao viver autêntico. O agudo é principalmente a contundência com que a autenticidade fere os estados de alienação. Pela última vez neste ensaio, encontramos — no terceiro parágrafo — as velhas *nuvens* de *Pedra do sono* e *O egenheiro*, símbolos de demissão existencial, antônimos da radiosa "nuvem civil" da utopia do herói tebano

§ *O que vive*
incomoda de vida
o silêncio, o sono, o corpo
que sonhou cortar-se
roupas de nuvem

Mas o que é ainda mais interessante é a assimilação do valor *agudo* ao valor *espesso:*

O que vive choca,
tem dentes, arestas, é espesso

Como pode o que é cortante surgir como espessura? Espessa é a realidade concreta, a realidade social e o seu próprio substrato biológico, essas dimensões que o poeta reconhece mais densas que tudo mais. Porém essa espessura é feita de privação:

§ *Espesso*
como uma maçã é espessa.
Como uma maçã
é muito mais espessa
se um homem a come
do que se um homem a vê.
Como é ainda mais espessa
se a fome a come.
Como é ainda muito mais espessa
se não a pode comer
a fome que a vê

É, portanto, pelo seu viver da carência, pelo seu crescer como *fome*, que espessura e agudez se aparentam e se equivalem; pois da lâmina se dizia (*Faca*, B) que

. . . mais surpreendente
ainda é sua cultura:
medra não do que come
porém do que jejua

Assim, a privação configura a avidez do deserto, o senso utópico subjacente à insatisfação de Anfíon, a eticidade da lâmina e a concreção mesma da realidade social. A abertura que está na condição do homem frente ao Ser se redescobre na realíssima situação dos "homens sem plumas", das vítimas da sociedade injusta. A poesia "ontológica" é vertida, em toda a sua pureza, em toda a sua integridade — e na sua própria carne simbólica —, para a linguagem da denúncia e da contestação da *desordem* social.

Mas por isso mesmo, por essa intimidade de raiz entre ambos os veios da sua poética madura, João Cabral recusa a seus poemas sociais todo caráter de "circunstância", de lírica sobre acontecimentos políticos ou de comentário de conflitos partidários. Sua poesia participante é a menos "datada" que possa haver. Daí não ficar apenas na periferia da sua área de maior densidade lírica (como no caso de certos poemas drummondianos "comprometidos"); ao contrário, *O cão sem plumas* e *O rio* pertencem de direito ao centro qualitativo do lirismo cabralino, tanto quanto a *Fábula* ou a *Faca*. Entre os vários

temas *depurados* por Cabral, a censura à sociedade se inclui naturalmente. O raro e acidental contato entre poesia e crítica social é substituído por um impulso forte e único, onde a qualidade poética e o ânimo de justiça não mais se separam.

É possível que parte dessa depuração venha do fato de que a poesia *engagée* cabralina surgiu num período histórico mais parado, nesses anos 50 em que, na falta do dinamismo do acontecimento, as situações — mais do que as mudanças — se impunham aos olhos do poeta. Na mesma época, Drummond, que amadurecera num tempo bem mais convulsionado, repetia como epígrafe do *Claro enigma* aquela frase de Valéry: *Les événements m'ennuient*. Historicamente, porém, esse estado de espírito sucedia, na obra drummondiana, à fase central de *A rosa do povo*, registro extraordinariamente sensível de rápidas alterações do quadro internacional e da sociedade brasileira em particular. Em Drummond, a frase de Valéry é antes um epitáfio, uma despedida ao ritmo acelerado dos *thirties* e *forties*. João Cabral dificilmente poderia dizer o mesmo. Sua lírica não reflete o tédio ante acontecimentos implicitamente "inferiores", em escala e substância, ao ritmo rápido de um ontem; reflete a própria ausência do real acontecer histórico. Os acontecimentos não o amolam; simplesmente não ocorrem.

Se nada "acontece", a crítica social em poesia não tem como dar vez a forças em conflito. Ela denuncia as situações, mas não anima as controvérsias. Sua estratégia consiste em apontar os desequilíbrios, não em celebrar os que os combatem ou, menos ainda, apostrofar os seus beneficiários. Conforme escreve, insuperavelmente bem, Luiz Costa Lima a propósito de *O rio*, "o poema em si não acusa. Portou voz à realidade. Esta é que pode acusar de sua parte" (in *Dinâmica da literatura brasileira: situação do seu escritor*, Recife, 1961). Este pudor acusatório, que se transforma em garantia de objetividade crítica, foi observado igualmente por Crespo e Gómez Bedate (op. cit., p. 43). Estranho a toda retórica propagandística, ele faz da poesia social cabralina uma arte isenta de didatismo, despida de qualquer pregação. A *poética* de Cabral, li-

rismo fundamentalmente moral, recusa-se intransigentemente ao "sermão" político. A lacônica e eloqüentíssima oferenda do final de *O rio* —

Ao partir companhia
desta gente dos alagados,
que lhe posso deixar,
que conselho, que recado?
— Somente a relação
do nosso comum retirar.
Só esta relação
tecida em grosso tear

— exprime melhor que tudo essa vontade de informar os homens de sua condição, deixando a seu cargo — a cargo do seu insubstituível senso moral — a decisão de agir contra a injusta sintaxe do seu mundo.

Toda a alta poesia cabralina — e não só as peças "sociais" — alude à dimensão da utopia como componente do ser humano e de sua relação com o ser; mas a consciência da esssencialidade do utópico nada tem a ver com a sua degradação em profetismo vulgar, em figuração arbitrária da felicidade no bojo de uma propaganda ideológica. O paraíso do porvir é uma possibilidade nascida do repúdio objetivo da sociedade opressora, não uma "receita" servindo de isca para a persuasão. Também na lírica de Cabral pulsa aquela "ascese em face do futuro" que, segundo Theodor W. Adorno, domina a arte verdadeira.

O ESTILO POÉTICO DE JOÃO CABRAL NA TRADIÇÃO MODERNA

Já nos ocupamos da modernidade do pensamento cabralino, da sua inspiração vigorosamente antimetafísica; para terminar, examinemos agora o estilo de João Cabral, a natureza do seu idioma poético, no contexto da tradição do lirismo moderno.

A primeira coisa que se destaca nos grandes poemas cabralinos — na *Fábula*, na *Faca*, no *Cão* — é a consistência da construção simbólica. Em João Cabral, não encontramos apenas aquele simbolismo genérico inerente a toda obra poética, e que deriva dos fundamentos imaginários de toda literatura; ele pratica um simbolismo mais específico, um poetar através de representações simbólicas tão freqüentes e tão deliberadas quanto as de um Mallarmé, um Rilke, um Yeats ou um Valéry. O primeiro e o último destes nomes são presenças notórias na obra de Cabral; talvez as mais constantes, ao lado da poesia espanhola. Que devemos exatamente deduzir dessa familiaridade no gosto pelo símbolo? Onde será que João Cabral acompanha, e onde deixa de seguir, o fundador do Simbolismo e o maior poeta francês do estilo neo-simbolista?

Os críticos de orientação não-espiritualista nem sempre sorriem à idéia de uma ascendência mallarmaica da lírica de Cabral. Para alguns deles, o simbolismo é um herdeiro do transcendentalismo romântico, ao passo que a mente contemporânea (e João Cabral dentro dela) é resolutamente antiidealista. A mallarmeanidade do nosso poeta só poderia ser muito limitada; em resumo, ela se esgotaria no repúdio do mito da inspiração, naquela defesa da dignidade lúcida e dos valores da composição em que Mallarmé é apenas o sucessor de Gautier, de Poe, do Parnaso e de Baudelaire: *Le poète idéal n'est point ce vaste épileptique que l'on nous dépeint échevelé, les yeux hagards, émettant indifféremment et d'un seul jet sous l'inspiration de je ne sais quelle Muse bavarde, des vers faciles et incohérents, mais un penseur sérieux qui conçoit fortement et qui entoure ses conceptions d'images hardies et lentement ciselées.*

Ora, a acentuação do parentesco romantismo-simbolismo — o postulado de uma linhagem Novalis-Nerval-Baudelaire-Mallarmé — é uma tese espiritualista, um conceito historiográfico de certos críticos católicos, da "escola" de Marcel Raymond (*De Baudelaire au surréalisme*, 1935) e Albert Béguin (*L'ame romantique et le rêve*, 1939). Na realidade, porém, os componentes desta seqüência são bem heterogêneos. Para começar, Baudelaire desarticula a estética romântica, tomando-

lhe o senso da autonomia da arte e a idéia de imaginação criadora, porém rejeitando-lhe a base metafísica idealista. Baudelaire só aceita o sobrenatural no que concerne à poesia, não no que concerne à realidade. Daí ter endossado a famosa autodefinição de Heine, que se dizia simultaneamente partidário do sobrenatural em arte e naturalista em matéria de religião.

Por outro lado, Mallarmé irá ainda mais longe no abandono das posições românticas. Como observaram A. G. Lehmann (*The symbolist aesthetic in France*, 1950) e René Wellek (*History of modern criticism*, vol. IV, 1965), uma das grandes diferenças entre as poéticas mallarmaica e baudelaireana é precisamente a supressão, em Mallarmé, do resíduo romântico da teoria da imaginação criadora. Baudelaire ainda crê na força da imaginação como domínio e assimilação da realidade, cujo apoio filosófico é o princípio idealista de identificação sujeito-objeto. As *Curiosités esthétiques* afirmam que a imaginação "digere" o universo visível. Em Mallarmé, as relações da arte com o real sairão por completo do modelo idealista. Quanto à suspeita sobre o seu "espiritualismo", são numerosas as provas em contrário, desde o plano da consciência do poeta ao plano — decisivo — da obra. No primeiro, será suficiente recordar a carta a Villiers de L'Isle-Adam em que Stéphane confessa *n'avoir eu un Esprit, être arrivé à l'idée de l'Univers par la seule sensation*; no segundo, bastará invocar um fato estilístico — o de que em Mallarmé se consuma a revogação da *psicofania* romântica (do conceito da linguagem como puro instrumento de expressão anímica) *em favor da instalação sistemática do senso do significante como tal.*

O que Mallarmé conserva do idealismo é o motivo mesmo que sobreviveria à metafísica idealista, porque acabaria fugindo ao horizonte da identificação sujeito-objeto: o motivo hegeliano da *alienação.* A última e eficientíssima leitura global do poeta, o *L'univers imaginaire de Mallarmé* (1961) de Jean-Pierre Richard, sublinha na sua obra esse hegelianismo antinarcisístico. Na *Hérodiade*, a alienação é um momento essencial do *cogito.* Enquanto não "existe", não para si, mas para S. João, Herodíade não consegue formar a sua própria per-

sonalidade. Afirmação necessária da consciência do outro, o reconhecimento da realidade extra-*cogito*, prevalece contra todo subjetivismo. Esta é igualmente a "lição" do suicídio filosófico de Igitur, e da dialética objetiva da *Prose pour des Esseintes.*

Mallarmé não é, positivamente, nenhum epígono do transcendentalismo espiritualista. Os não-espiritualistas que assim o vêem rendem... aos espiritualistas a homenagem de adotar a tese deles sobre o poeta-maior do fim do Oitocentos, grande vertente formadora do lirismo contemporâneo. Essa ironia é apenas uma das muitas ingenuidades da crítica "participante", inibida pela independência da arte diante dos requisitos imediatos da luta social. O raciocínio é demasiado conhecido: onde não existe poesia *engagée*, deve haver compromisso com as ideologias conservadoras... No caso particular de Cabral, a crítica ao mito da inspiração logo foi lida como denúncia da insuficiência da poesia. O curioso é que, deste modo, os críticos "sociais", acabam dando razão aos adeptos do "mistério" do gênio inspirado: pois *só para estes* é que a atividade poética se identifica integralmente com a inspiração! A crítica *engagée* termina mordendo a própria cauda. Seu conceito de arte é o mesmo do seu inimigo. Um "sacraliza" a arte, o outro não crê que ela possa subsistir — como arte — à dessacralização. Para a filosofia da criação "divina" como para o exclusivismo da crítica social, a arte não tem direito a uma experiência própria, autônoma e desmistificada.

Mas o antimallarmeanismo poderia encontrar outro refúgio. Transcendentalista ou não, Mallarmé é um "abstrato", um feroz "esteticista". C. M. Bowra (in *The heritage of symbolism*) não hesita em achar que o neo-simbolismo de Valéry, Rilke, ou Yeats "temperou" saudavelmente a rarefação do mundo mallarmeano, reaproximando a poesia da realidade. Para Wellek, o extremismo esteticista do fim do século legitimou a perspectiva contemporânea de uma "correção", rumo a um novo equilíbrio entre a arte e a vida. A piedosa moderação desta censura bem intencionada aos "excessos" do abstracionismo de Mallarmé, merece, sem dúvida, uma discussão mais atenta. Comparemos um pouco o estilo de Mallarmé ao do seu devotado "discípulo" Valéry.

Esta comparação acaba de ser renovada por Stefano Agosti, num breve mas iluminador ensaio, *Technique et connaissance dans la poésie de Mallarmé* (revista "Synthèses", Bruxelas, dez.-1967-jan.-1968). Sua argumentação se resume no seguinte. Poesia é, para Valéry, a transformação de um enunciado de base — por exemplo: *Cette mer calme où naviguent des voiles* — num outro, onde os valores do significante ocupam o primeiro plano:

Ce toit tranquille où marchent des colombes

O segundo enunciado (em que se reconhece o primeiro verso de *Le Cimetière Marin*) é a tradição "poética" do primeiro. Isto é claramente comprovado pela gramática e pela sintaxe: em ambos os enunciados — a "base" e o poético — o modelo gramatical e sintático é o mesmo:

ce + substantivo + adjetivo + pronome relativo + verbo + *des* + substantivo.

Por meio do metaforismo, e da musicalidade do seu verso, Valéry transpôs o bloco lingüístico banal para o reino do *charme* — da magia verbal atrás de cujo tecido o leitor, seduzido por esse jogo sapiente e sutil, desvendará pouco a pouco as afirmações originárias. A finalidade da poesia é estabelecer o maior intervalo possível entre a língua da prosa e a do verso. Assim, Valéry salva a linguagem da banalidade comunicativa, utilitária, onde as palavras se anulam como tais para evaporar-se na transmissão imediata do sentido. A poesia pura só chega à denotação depois de mil meandros conotativos, de mil associações de imagem e de som. Seu grande objetivo não é dizer, é dificultar o dizer: *la poésie n'a pas le moins du monde pour objet de communiquer à quelqu'un quelque notion déterminée.*

Ora, essa técnica, por mais sofisticada, não requer da poesia nenhum esforço crítico especial, fora dessa refinada "tradução". A poesia deixa de ser, a título próprio, um *conheci-*

mento. O *charme* fascina, mas não revela. A lírica exercita o espírito, mas não o dirige para a captação da realidade. É claro que essa interpretação, voluntariamente esquemática, merece certas qualificações. A "poesia pura" valéryana não deixa de ser, em certa medida, um conhecimento: em especial, sobre o próprio fenômeno poético. Basta pensar na análise da criação que move peças como *Les pas, palme*, ou *La Pythie*. Ainda assim, penso que, Agosti pôs o dedo em algo de essencial à poesia de Valéry — a desproporção entre o "encantamento" e o ideal crítico. Em relação à rica tradição interpretativa da lírica moderna, a musa valéryana parece oferecer menos; Monsieur Teste, o intelecto puro, se vinga do conhecimento lírico... E o juízo de Gide, que achava a prosa de Valéry mais importante que a sua obra lírica, não parece hoje inteiramente idiossincrático.

Passemos ao estilo de Mallarmé. Tomemos, por exemplo, o verso inicial do célebre soneto do cisne,

Le vierge, le vivace et le bel aujourd'hu

Verificamos logo que é impossível "traduzi-lo" na mesma medida em que transpusemos a linha de Valéry. Evidentemente, pode-se emprestar-lhe um sentido: é fácil perceber que o verso evoca o esplendor de uma manhã, quiçá de uma aurora, em todo caso de um "nascimento". Mas esse significado é irredutível a uma formulação gramatical equivalente à do verso mallarméano. O advérbio substantivado (*aujourd'hui*) não pode ser substituído simplesmente por *matin, aurore* ou *naissance*. Sem dúvida, *aujourd'hui* tem algo em comum com essas palavras, mas é bem mais "abstrato", bem menos determinado do que qualquer uma delas. A prova é que, como substantivo, ele reúne três qualificativos (*vierge, vivace, bel*) que se repartem pelos diversos sentidos possíveis de *aujourd'hui*: *vierge* leva a *naissance, vivace* a *matin, bel* a *aurore*. A palavra-síntese, *abstrata*, polariza várias significações simultâneas.

Valéry reserva o primeiro plano estético aos valores do significante, mas só com Mallarmé este último ganha plena au-

tonomia, sugerindo uma multiplicidade de significados sem "deter-se" em nenhum. No entanto, nós sabemos que essa libertação do significante representava para o poeta o oposto de um jogo arbitrário. Vista em si mesma, livre de todas as referências restritas, a linguagem abrigava para Mallarmé a imagem mais pura da realidade. O significante reflete a estrutura do universo. O que Rimbaud pensava das vogais, Mallarmé contemplava na linguagem como um todo: a sua natureza de "espelho" do real. De maneira decerto extravagante, mas curiosamente antecipadora, ele se fez o precursor da idéia de mímese diagramática de Roman Jakobson:[1] do conceito de imitação, pelo significante, das estruturas do real, eqüidistante da equação linguagem = onomatopéia e da tese que vê na língua uma convenção absolutamente desligada da aparência da realidade.

É a essa teoria lingüística, tão atual quanto prestigiosa — e não a um transcendentalismo anacrônico — que se vincula a poética de Mallarmé. Mas essa utopia lingüística assume a forma de uma crítica da cultura. Mallarmé quer, a todo custo, resgatar a linguagem da sua degradação pragmática, "comunicativa". A autonomia do significante é uma estratégia de combate contra uma civilização em que, para comunicar o pensamento, seria suficiente *prendre ou mettre dans la main d'autrui en silence une pièce de monnaie. A libertação do significante leva à restauração na língua da autenticidade originária da cultura*, idade áurea rousseauniana, sonho da sociedade harmônica "de antes de Babel". Deste modo, Mallarmé fundiu o radicalismo da crítica baudelaireana da cultura na sua concepção de uma linguagem essencial, auroral, desenho de um "grau zero da cultura" e de uma humanidade utópica. Na ciumenta independência do significante habita uma metamorfose da batalha de Baudelaire contra a civilização repressiva, isto é: da motivação problematizante da lírica moderna.

Mas isso ainda não é tudo. Abstrata ou não, a poesia de

[1] V. a este respeito, neste mesmo volume, o ensaio *Natureza da lírica*.

Mallarmé traça um mapa semântico não despido da unidade, em que o trabalho da crítica vem revelando uma inspiração abertamente antimetafísica. A lírica filosófica de Mallarmé é uma das mais interessantes aventuras intelectuais da literatura pós-clássica; e o seu conteúdo é de uma rara modernidade. Um dos maiores méritos da interpretação de Richard é precisamente este: a reconstrução, poema por poema, do itinerário mallarmeano rumo à plena aceitação da terra, da condição humana na estrita realidade do seu estatuto, sem vexá-la nem enaltecê-la pelo véu da metafísica.

Subjacente a esse impulso, existe a compreensão do *aniquilamento* como fator da criação. Mas na dialética mallarmeana, o motor negativo lembra menos o ultrapassar — conservando de Hegel do que a noção de *entropia* no saber moderno, ou a da diferença radical entre o Ser e o ente no pensamento de Heidegger. Que Mallarmé possa conceber o aniquilamento sem fazê-lo um puro antônimo da criação, que ele possa pensar a irredutibilidade do acaso e a caducidade de todas as empresas sob a égide do positivo — que se possa conciliar o naufrágio do *Coup de dés* com a esperança lúcida das talvez-constelações — isto é um dos temas naturais da reflexão contemporânea estimulada pela mensagem da nova tradição literária. Na *Hérodiade*, nos sonetos maduros, na *Prose*, nos *Eventails*, no *Coup de dés*, desenha-se um entendimento do mundo como horizonte dos vários gestos da consciência — e da consciência criadora em particular — substancialmente diverso da ontologia metafísica e/ou da pretensão neokantiana de descrição do conhecimento fora da problemática do ser. Assim, a poética do significante combina uma nova versão da crítica cultural com uma forte predisposição à reabertura do problema ontológico. Em Mallarmé, esses dois *fronts* do pensamento moderno são paralelos.

Entre a poética radical de expressão abstrata de Mallarmé e a atenuação do lirismo crítico na expressão "mágica" de Valéry, qual é o lugar do estilo de João Cabral? Depois de ter interpretado a *Fábula de Anfíon* como uma ontologia dada em forma poética, não hesitaremos em distinguir a índole

crítico-epistemológica da obra de Cabral do reino do *charme* valéryano, que ou bem se esquiva ao aprofundamento da função cognoscente da alta poesia moderna, ou bem se restringe a elaborá-lo setorialmente, "regionalmente" — na exata medida em que a "poesia sobre a poesia" de Valéry, herdeira da de Mallarmé, cancela as implicações amplamente ontológicas da sua fonte para transformar-se em simples "fenomenologia da criação". Pelo nível de sua reflexão como pela ausência de "retórica" (mesmo sofisticada), pelo seu alheamento a toda gala exterior do discurso lírico, João Cabral se afasta de Valéry e se aproxima de Mallarmé. De Valéry — e não de Mallarmé — é que se poderia dizer que o que passa a João Cabral é bem mais um motivo — o da apologia da *construção* poética, da racionalidade que se recusa a entregar o poema aos jatos soltos da inspiração fortuita, e isso tanto no seu lado "técnico" quanto no seu sabor ético — do que propriamente uma visão da realidade do estatuto crítico-epistemológico da poesia.

Resta, porém, considerar a tão sensível diferença de idioma poético. Não há dúvida de que, em comparação com a língua multívoca de Mallarmé, a frase cabralina pertence a um mundo de metáforas mais "controladas", de simbolismo mais "explícito" e de imagens mais "diretas". Jamais encontraríamos em Cabral aquela dose de estilização da realidade que caracteriza o sentido imediato dos versos de Mallarmé. Vá de si que o abstracionismo mallarmeano não provém de nenhum emagrecimento da realidade; provém, isso sim, de uma tenaz devoção à realidade da linguagem poética, encarada como depositária da autenticidade da comunicação humana. Esta não pode consistir senão em dar conta do real, acima da mera transmissão automática de experiências gastas — ou seja, da pseudocomunicação utilitária do improblemático e inautêntico. Em certa passagem do seu inteligentíssimo ensaio sobre Joan Miró, João Cabral define, *mutatis mutandis*, a necessidade e a profundidade da abstração mallarmeana: "A estilização abstrata na obra de Miró está determinada pela luta de lograr uma mecânica diferente para a pintura; está determinada pelas exigências desse trabalho que se poderia chamar teórico". *Teórico*,

porque empenhado no conhecimento e no seu aspecto inerentemente crítico. Por isso, a abstração de Mallarmé — como a de Miró — não permanece aquém da realidade, nem significa negá-la: alternativas de que o mesmo texto de Cabral faz questão de separar do abstracionismo do pintor, e de que nós distinguimos, por nossa vez, a estilização de Mallarmé.

A diferença entre o estilo mallarmeano e o estilo cabralino não é portanto de valor; é uma diferença entre duas estirpes de simbolismo: uma "abstrata", outra "concreta"; uma estilizante, outra presentificante. Onde Mallarmé é diagrâmico, João Cabral é plástico. A qualidade distintiva do poema mallarmeano é a "abstração", montada numa pressão sintática vizinha da violência (porém não da simples desestruturação: este tropeço ficaria reservado às vanguardinhas posteriores, que reduzem a poética do significante a mera precursora da "poesia sem verso", tão pobre de sintaxe quanto — naturalmente — de significação); em João Cabral, ao contrário, predomina a visualidade extrema no período enxuto.

O princípio da construção mallarmeana é a articulação, imperceptível em termos imediatos, de estratos metafóricos à Góngora, no entanto recuperados de todo desdobramento ornamental. O princípio da construção cabralina é a definição gráfica de objetos de valor simbólico. Se tivéssemos de buscar-lhe um modelo, na linguagem do verso ocidental, não remontaríamos ao cultismo, e sim a Dante. Spitzer caracterizou certa vez o estilo dantesco como "*the procedure of describing as real, and of conceiving as describable with the same precision that might be applied to an object of the outer world, that which, to our secularized imagination today, would seem to be the product of a gratuitious play of phantasy" (Speech and language in "Inferno XII",* in *Romanische Literaturstudien*, Tübingen, 1959). Ficamos tentados a considerar a visualidade cabralina como um eco distante dessa mesma técnica: só que, em vez do maravilhoso dantesco, o que o poeta visa a descrever é o significado simbólico-moral de suas imagens, chamem-se elas deserto, flauta, faca ou cão.

A velha retórica preceptiva registrava uma figura — a "hi-

potipose'' — hoje merecidamente julgada sem determinação estilística possível, mas que, não obstante, possui algum valor definitório geral. A hipotipose consiste em ''tornar as coisas visíveis e concretas''. Toda arte — como ''brilhar *sensível* da idéia'' — está obrigada a exibir concreção, mas a simples existência desse antigo *tropo* lembra quanto a literatura, cuja matéria-prima (as palavras) não é de natureza sensorial, mas de natureza já simbólica, pode obter concreção fora do efeito analogicamente ''visual''. Neste sentido é que o significante em-busca-da-autonomia de Mallarmé cria uma concreção muito diversa dos efeitos sensuais do cultismo ou da meridianidade do desenho dantesco. Em contraste com a poesia de Mallarmé ou de Góngora, a *Commedia* inteira pode ser definida como uma vasta hipotipose. O estilo de Dante chega ao símbolo através da apresentação direta da fisionomia do mundo, seja real ou ficto. Não é um estilo alusivo, é um estilo *presentativo.* O idioma poético de João Cabral é dessa família.

A evocação do exemplo do poeta maior do Ocidente recoloca o lirismo cabralino no ponto exato em que a especialidade do seu estilo qualifica a sua inclusão nas correntes decisivas da poesia moderna. João Cabral reconcilia o esforço da lírica pela abertura de uma nova perspectiva filosófica com o novo gosto pelo perfil saliente dos objetos, pela vividez da cena imediata da experiência. Através dessa metamorfose da autonomia do significante numa ''poética da visibilidade'' igualmente ao largo dos pressupostos da visão metafísica, a obra de João Cabral de Melo Neto assegura à poesia brasileira um lugar de primeira importância no concerto da tradição contemporânea.

Paris, abril de 1968.

Capinan e a nova lírica

O primeiro aspecto dos trinta poemas que compõem o *Inquisitorial* de José Carlos Capinan é o seu caráter de poesia social. A unidade das três porções do volume ("Aprendizagem", o "Inquisitorial" propriamente dito e "Algum Exercício") se apóia no claro impulso de participação ético-política, presente mesmo nos poemas onde a "tese" é mais implícita e a denúncia mais contida. A ocorrência dessa posição de luta define o horizonte anímico dessa poesia, que é uma *gravidade sem tristeza*:

surpreendido o verso é grave e pesa, o verso é grave.
Mas como tudo, sei, guarda um sentido
nenhuma tristeza tenho da realidade.

O sabor etimológico deste *grave* pode conduzir-nos a um aspecto louvabilíssimo do lirismo de Capinan: a sua intransigente dignificação poética do tema social. Seu livro foge a essa retoriquinha *engagée*, a essa discurseira, a esse lamentável alto-falante de coisas óbvias, de clichês demagógicos e de platitudes esquerdeiras, que certa poesia quer nos impingir — tentando mascarar de crítica social e de indignação cívica aquilo que não passa de mediocridade: de mediocridade poética e mediocridade política. Contra esse falatório de praça, o verso de Capinan é nobre, sério, sóbrio. Capinan pesa as palavras; e porque nelas descobre o peso da realidade, se proíbe degradá-las em *slogans* versificados.

A grave elocução do *Inquisitorial* faz da poesia social o

objeto de uma inspiração, não de uma simples ilustração. A poesia social de Capinan é, antes de tudo, poesia: não inventário sociológico, não "retrato da sociedade" nem elenco de suas queixas, mas sim descrição iluminadora de sentimentos humanos. A fidelidade à vocação autenticamente lírica é o que mais cativa nesse volume tão moço.

É claro que essa autenticidade se prova logo no plano lingüístico. A força da linguagem capinaniana vem da sua liberdade respeitosa, do seu dar-se o recurso expressivo na lei da língua, além de todo epigonalismo (além da pura obediência às gramáticas poéticas existentes, aos estilos codificados), mas igualmente aquém de todo onanismo experimentalístico, de todo inconseqüente capricho translingüístico. A gravidade não-triste de Capinan sabe que o júbilo do jogo simbólico é uma alegria da criação, uma disponibilidade produtiva, e não um simples aventureirismo pedantesco-formal. Em vez de declarar a "morte do verso" em função da mal disfarçada impotência de alguns autores, Capinan se limita a devolver-lhe a significação lírica. O *Inquisitorial* é uma resposta incisiva tanto ao formalismo acadêmico quanto ao formalismo vanguardeiro.

Os sinais da agilidade expressiva são vários. O ritmo é em geral o do verso livre, de um verso musculoso, plástico, econômico, capaz de gradações e de contrastes que se dilatam sem perda do controle, sem queda no prosaico. Leiam-se por exemplo as duas primeiras estrofes do segundo poema da 1ª parte:

A poesia é a lógica mais simples.
Isso surpreende
aos que esperam ser um gato
drama maior que o meu sapato
aos que esperam ser o meu sapato
drama tanto mais duro que andar descalço
e ainda aos que pensam não ser meu andar descalço
um modo calmo.

(Maior surpresa terão passado
os que julgam que me engano:
ah não sabem quanto quero o sapato
não sabem quanto trago de humano
nesse desespero escasso.

Se a progressão da primeira estrofe era uma gradação irônica, a ironia se transfigura na segunda, início de um parêntese reflexivo, começo do "desconto" que a gravidade exige do humor. Mas a nitidez dessa transição não depende só da imagem inusual, da inesperada combinação da referência à atitude alheia (*aos que*) com detalhes concreto-gaiatos como *gato, sapato*; nem apenas do lugar-chave dos núcleos semânticos encarregados de unir, por cima da diferença de tom, as duas estrofes — com esse "desespero *escasso*" que evoca tão bem a indigência do "andar descalço", dentro mesmo de sua função de correspondente de um trecho mais amplo do primeiro bloco: ("andar descalço" é um "modo calmo") = ("nesse desespero escasso"). A passagem depende também, em sua expressividade, do confronto *rítmico* das duas estrofes. Na primeira delas, o poeta "ironiza" os enganos alheios sobre generalidades: pensar que um gato é mais drama que a condição humana (= meu sapato); pensar que a condição humana em termos abstratos é mais drama que andar descalço; enfim, pensar que andar descalço, isto é, experimentar concretamente o drama humano, não é "um modo calmo". Na segunda, a ironia só incide sobre *um* engano, porém mais complexo: o pensar que o "modo calmo" significa insensibilidade ou apatia. O erro já não é só de apreciação de aspectos gerais, é erro sobre a verdadeira natureza íntima do homem-descalço. A primeira estrofe ironiza a incompreensão do plural e do externo; a segunda, a incompreensão do unitário e subjetivo. A forma rítmica da diferença está em que a primeira estrofe é basicamente construída, logo depois do seu primeiro, axiomático verso, com linhas de comprimento crescente (5, 7, 8, 9, 11 e 13 sílabas), desfechadas num impulso que sofre um admirável anticlímax no último verso: "um modo calmo"; ao passo que a segunda, em lugar do crescendo facultado pelo verso livre, se aproxima do módulo da estrofe

regular (dois versos de 9, um de 10, dois de 7 sílabas). Uma é a progressão vivaz, outra é uma demora meditativa e sentida ("*ah* não sabem quanto quero o sapato"). A flexibilidade do verso pega pelo ritmo a essência dos dois momentos; põe a idéia em música. Ao mesmo tempo, o tema social deixa de ser simplesmente "mostrado" para se embeber totalmente na densidade da reflexão poética.

Muito mais do que o que cabe em nosso espaço poderia ser dito sobre o ritmo de Capinan. Registro tão só duas outras faces: a da limpidez com que ocasionalmente ele deflui no metro tradicional (p. ex., em *O poeta de si*) —

Vezes me surpreendo
com os olhos no céu,
admirado de hábitos
que julgava não ter

— tão adequadamente em relação ao *mood* da indagação lírica (veja-se o efeito do terceiro verso, lido à brasileira, com acento na 4ª e 6ª sílabas, na moldura dos versos pares, ancorados no balanço simétrico 3ª/6ª; e o sábio uso de formas estróficas assimiladas pela sintaxe mais do que pelo metro, como no caso da excelente segunda parte do poema *Inquisitorial*:

Quando um soldado capenga
surgir em cena,
não compreenda, e, se compreender,
não ria — porque não estamos
ante um soldado nem ante o III Reich.

Quando um tanque se precipitar
da ponte,
não cante, e, se cantar,
não dance — porque não estamos
ante a firmeza do tanque e a verdadeira ponte.

E quando um gueto se sublevar
e for morto heroicamente,
não comente, e, se comentar,

não glorifique — porque não houve heróis,
só houve homens no III Reich.

E que dizer de outras dimensões da linguagem? Dessa sintaxe própria, legitimada pelo vigor poético da expressão, concretizante:

nasço minha vida ao curso da vida

e elíptica, como na segunda estrofe do já citado *O poeta de si*:

Alguma estrela procuro
ou procuro a mim mesmo
com quem convivo
e desconheço?

Do vocabulário, onde o abstrato convive expressivamente com o concreto:

Na premissa de noites custosas
aprendi meu rosto, os olhos e mais sentidos

ou da imagem em geral, e saudavelmente pós-cabralina, conhecedora do requinte robusto de dizer o moral pelo plástico:

vai surgir, limpa e forte
a cidade, como nasce um dente: inevitável.

e de fazer o símbolo tangível:

Que asas são que à noite bateram
nos vitrais e se amputaram?

Texto de grande riqueza estilística, o *Inquisitorial* só se empobrece na terceira parte: ''Algum exercício'', onde aliás se encontram os poemas mais antigos do seu jovem autor. Poemas como *Canção de minha descoberta, Silhuetas, Canto grave e profundo* e, sobretudo, *Ao companheiro João Pedro Teixeira* são menos concretos, menos plásticos, menos bem tratados

e menos analíticos do que a média do volume. São além disso, precisamente aqueles em que o tema social tende a tornar-se expositivo, convencional e melodramático. No entanto, numa obra tão cheia de virtudes poéticas, esse décimo infeliz não chega nem de longe a impedir um sentimento global de remuneração estética, das mais altas entre a produção brasileira dos últimos dez anos.

Mas o principal ainda não se disse. Quando se analisam os vários traços positivos do estilo de Capinan, quando se conclui pela singularidade da sua presença na nova lírica nacional, algo se salienta, antes relativo à fisionomia geral da dicção do que a qualquer dimensão estilística particular: o caráter específico desse *tom* poético. Qual é a dicção exata desse verso sério, mas sem pose, desse verso onde a concentração do pensamento se arma através dos elementos da prosa diária, e onde uma *gravitas* autodefinida se faz, não-obstante, íntima do não-solene? Talvez a essência desse tom resida num prosseguimento original da linha mais rica da nossa poesia moderna, no seu ponto de encontro com as tendências mais radicais do lirismo internacional contemporâneo.

O nascimento da poesia moderna remonta à conquista da sua dignidade como *interpretação autônoma do real*, isto é, à poesia goethiana dos anos 1770. Desde então, a lírica esteve sempre representada entre a alta literatura ocidental, sem temer o confronto com as obras mais eminentes do drama ou da narrativa. A linha que vai de Goethe a Hölderlin e ao romantismo, daí a Baudelaire, e deste ao simbolismo e à poesia contemporânea colocou a expressão lírica na vanguarda literária dos tempos modernos. Esta última se caracteriza pela sua tendência a se concentrar na figuração estética da crise da cultura. Conforme notou Wolfgang Kayser, das três principais funções da antiga literatura: o entretenimento, a edificação moral, e a discussão da problemática do presente — somente a função crítico-problematizante parece ter sobrevivido plenamente no nível qualitativo. Divertimento (não, é claro, no sentido de prazer estético, mas no de simples "diversão" como finalidade da arte) e pregação emigraram para a literatura de massa.

Ao formar-se como entendimento do mundo ideologicamente autônomo (embora não isolado) em relação às correntes filosóficas ou científicas, a lírica moderna assumiu uma parte muito importante nesse processo de problematização. Mas o seu período mais especificamente *moderno* se origina em Baudelaire. Ora, a diferença entre a *poesia do mundo* de Goethe ou de Hölderlin e *Les fleurs du mal* é antes de tudo uma diferença de linguagem: *Les fleurs du mal* iniciam na lírica de nível filosófico a técnica de construção do símbolo por meio da representação do prosaico e do vulgar. Este processo revogava a estética classicista, na qual o gênero sério — a literatura problemática — não admitia a evocação do vulgar, do cotidiano, do socialmente concreto. Quando o livro de Baudelaire surgiu, esta revogação já se afirmara no romance (Baudelaire é contemporâneo de Flaubert, não de Balzac ou de Stendhal); na poesia, porém, embora estivesse explicitamente contemplada no célebre prefácio wordsworthiano das *Lyrical ballads* (1800) e no programa estético de Victor Hugo, ela ainda não se tornara realidade.

Erich Auerbach dedicou estudos notáveis à longa história da substituição da separação classicista dos estilos (*Stiltrennung*) pela mescla estilística (*Stilmischung*) peculiar à era moderna. Em seu ensaio *The aesthetic dignity of the "Les fleurs du mal"* (1950), ele analisa a transferência deste fenômeno para o campo da lírica. No plano lingüístico, as suas implicações se resumem na freqüência de expressões de uso corrente e "plebeu" no tecido mesmo do poema "trágico" ou, em todo caso, sério-problemático.

Antes de voltar a Capinan, vale a pena refletir sobre a evolução da poesia brasileira moderna com relação ao processo de mescla estilística. As considerações que se seguem são deliberadamente esquemáticas; não pretendem de modo algum fornecer uma indicação exaustiva da variedade estilística da poesia modernista, como se poderá advertir observando simplesmente a exclusão de nomes como Cecília Meireles, Dante Milano, Joaquim Cardozo, Cassiano Ricardo, Jorge de Lima ou Raul Bopp. Obrigado a uma síntese imposta pela economia

deste ensaio, deixo ao leitor minucioso o trabalho das extensões e das retificações possíveis ou necessárias.

A originalidade da dicção do nosso modernismo lírico tem sido quase sempre buscada na implantação do verso livre, isto é, na quebra dos módulos métricos e estróficos da poesia tradicional, tal como a recebemos no barroco e como a praticamos até o Movimento de 22. Mas essa apreciação tem uma grande desvantagem: ela é feita do ponto-de-vista da tradição rompida, e não do modernismo que se quer definir. Além disso, já no domínio dos simples fatos, ela não explica suficientemente por que vários poetas modernistas ou nunca abandonaram por completo a metrificação (Bandeira, Cecília etc..) ou a ela voltaram, precisamente em seu período mais maduro (Drummond).

Nenhum traço de estilo contém por si só uma definição integral da poesia modernista, mas o ponto-de-vista do verso livre parece conter pouco demais. Se, ao contrário, adotarmos a perspectiva da mescla de estilos, da representação séria do cotidiano, nossa visão do ciclo da lírica modernista (em grandes datas, 1922-1958) torna possível considerar a dinâmica inteira dessa grande constelação lírica, e não apenas a face "herética" dos seus primeiros anos. O filão a ser seguido é, naturalmente, *o destino do coloquialismo.*

Na fase inicial (até os arredores de 1930), o coloquialismo opõe o verso modernista, sob a forma de poema-piada, ao academismo exangue da poesia epigonal, toda "nobre" ou, quando não-nobre, puramente jocosa, ao passo que o poema-piada seria *satírico* e não só divertido. Na segunda fase — basicamente os anos 30 — os modernistas se lançam à construção de um lirismo onde o combate cede a, ou convive com, um impulso de aceitação afetiva do real. O parentesco com o romance nordestino é evidente. A versão lírica mais representativa desse impulso é a obra de Bandeira (na linha, tão bem mostrada por Antonio Candido, do apego à experiência dos sentidos, da celebração da vida física).

Entretanto, fora do libertinismo bandeiriano, da despetrarquização do motivo amoroso, a tendência à reconciliação

com o real entrava em contradição com as raízes críticas do modernismo. Eis porque Graciliano "nega" a reconciliação dentro do romance social, do mesmo modo que o antropofagismo de Oswald de Andrade recusa as efusões do "canto da terra" dentro da lírica. Mas a contradição era muito viva; ela impunha ao modernismo uma tensão suficientemente forte para que o antropofagismo permanecesse muito mais teórico do que realizado em obras definitivas, e para que a poesia de Mário de Andrade — nesse período de *Remate de males* — comprometesse a unidade do estilo na oscilação desintegradora entre o pólo crítico e o pólo da rendição telúrica. Este último ponto foi particularmente salientado por Luiz Costa Lima, no agudo ensaio sobre a lírica marioandradina a surgir, em breve, no volume *Lira e antilira.*

A terceira fase da poesia modernista — cronologicamente já perto dos primeiros arrotos da geração de 45 — é sobretudo devida a Drummond e a Murilo Mendes, isto é, à reorientação do lirismo brasileiro como *interpretação* poética do real, como *poesia do mundo* no sentido histórico-crítico da grande tradição lírica do Ocidente moderno. É claro que esta tendência prosseguirá na obra cabralina. O que nos interessa aqui é a avaliação do papel do coloquialismo — do resultado lingüístico da mescla de estilos — nesse segmento da evolução modernista. Ora, o coloquialismo, que nós deixamos na segunda fase formativa do movimento, terá uma fortuna singular no verso dos dois grandes líricos mineiros.

Os dois primeiros livros drummondianos asseguram à mescla de estilos, à poesia séria feita de cotidiano, o seu talvez mais alto nível, na proporção em que o "humor" de Drummond radicaliza intelectual e emocionalmente a ironia de choque dos modernistas mais antigos. Mas no estágio de *A rosa do povo* (1945), o *recueil* mais rico de todo o ciclo modernista, a técnica da mescla estilística se reduz a *um* dos veios de estilo *poético.* Além disso, ela passa com freqüência por uma espécie de desdobramento: o poeta não só opõe o cotidiano à convenção idealizante, como contrasta a expressão inusual — freqüentemente obtida por meio da associação livre (do método "pala-

vra-puxa-palavra'' rastreado por Othon Moacyr Garcia) com o próprio cotidiano. Deste modo, a representação lírica do vulgar entra numa convivência deformadora — genialmente deformadora — com uma vertente de edificação polissêmica, da maior riqueza psicológica e simbólica. Mas a presença reconhecível do cotidiano deixa de dar o tom; o idioma drummondiano escapa progressivamente ao coloquial. Este se torna ou bem dissolvido no jogo da associação simbólica, ou bem nobilitado: em *O caso do vestido*, obra rara e obra-prima da sua poesia, Drummond soergue o falar corrente a um nível de ressonância lírica que o *desclassifica* como ''típico'', para fazêlo puro exemplo do universal. Ambas as metamorfoses descaracterizam o traço coloquial: uma, porque foge ao rotineiro, ao seu aspecto de linguagem usual; outra, porque cancela o efeito da distinção entre o *sermo humilis*, a frase diária e caseira, e o *sermo nobilis*, o discurso elevado — não no sentido da justaposição dialética de ambas as tonalidades, como em Baudelaire, mas (em *O caso do vestido*) no de dar à fala trivial o giro universalizante de uma mensagem sobre a condição humana — em lugar da evocação de formas regionais ou ''pitorescas'' da existência. Essa dupla transformação do coloquialismo no Drummond de *A rosa do povo* foi competentíssimamente registrada por Antonio Houaiss, num dos ensaios hoje reunidos em *Seis poetas e um problema* (1959).

Se o poema *O mito* é a mais acabada aplicação nacional do princípio de poetização a partir da matéria cotidiana, a retórica participante, forjada desde *O sentimento do mundo*, tende a uma uniformização de tom onde o não-nobre não tem relevo; a idealização e a emocionalização crescentes vão de par com uma ressolenização da linguagem. E nos poemas sobre poesia — p. ex., em *O lutador* — o afastamento do cotidiano *sub specie vulgaritatis* se consuma: a língua drummondiana se encaminha, em ritmo e em imagem, para o classicismo filosófico de *Claro enigma*, fruto refinado da poesia do pensamento, da *poesia do mundo* como ''lírica filosófica'', não só em seu conteúdo, mas também em sua forma: poesia filosófica como ''gênero''.

Quanto a Murilo Mendes, seu lirismo sempre foi, em todo o modernismo, dos menos chegados ao coloquial. Sua fase "clássica" (em torno de *Contemplação de Ouro Preto*) só fez agravar essa distância, que pertence igualmente a João Cabral de Melo Neto: na "água" de, por exemplo, *O cão sem plumas* ou *Fábula de Anfíon*, porque o propósito culto do estilo exclui naturalmente a focalização dos elementos da fala corrente; na "água" de *O rio*, porque a dicção se orienta (como já em *O caso do vestido*) para uma dignificação do cotidiano que lhe retira todo valor diacrítico.

Ora, a técnica da mescla estilística se baseia exatamente na ocorrência do cotidiano-coloquial *com valor diacrítico*, isto é, em função de oposição e diferença relativamente ao falar nobre, a fim de que o intuito sério-problemático do poema possa operar no paradoxo de figurar uma situação "elevada" precisamente através da alusão ao que é tido por não-elevado. Em *Les fleurs du mal*, não se trata de dignificar o cotidiano; não se trata, como na Bíblia (no seu contraste com o classicismo grego), de exprimir o problemático, o "profundo", mediante a simplicidade e até a rusticidade da vida humana. Baudelaire não nobilita o prosaico projetando sobre ele a irradiação do sublime: na poesia moderna, o estábulo de Belém não se enobreceria jamais pela presença da Sagrada Família.

O prosaico serve ao elevado preservando-se como tal, acentuando-se como tal; a sensibilidade moderna inventou o prosaico enquanto *grotesco*, enquanto baixo e risível no próprio seio de uma situação trágica. É nisto que insiste Auerbach, ao levantar-se contra a concepção da mescla de estilos como resultado de uma neutralização do sentido axiológico, de uma simples abolição da hierarquia nobre/vil. Certas constatações do fenômeno da mescla estilística — como a tese spitzeriana da "democracia das palavras" na poesia moderna — tendem a subestimar a função essencial da componente diacrítica no processo da mescla. No entanto, a simples presença do cotidiano-coloquial não integra nenhum poema na área da mescla de estilos. O cotidiano penetra no estilo elevado *em emprego diferencial e dialético*. É a interação de ânimo problemático e referência grotesca, numa duplicidade psicológica aparentada ao

humour, que institui a fase contemporânea da "poesia do mundo", a fase nascida de *Les fleurs du mal*. Na mescla dos estilos, o coloquialismo não é um "dado" e sim uma *função estilística*.

Com essa qualificação em mente, podemos considerar o terceiro segmento da poesia modernista, centralizado na maturidade de Drummond e de Murilo e em João Cabral, um *período de classicização*, no sentido bem delimitado de atenuação dos efeitos do processo auerbachiano da mescla dos estilos. É preciso, porém, marcar o ângulo puramente analítico, fora de toda apreciação de valor, da definição a que chegamos. O classicismo modernista não se confunde em coisa alguma com uma decadência. Muito ao contrário: tendemos a encará-lo como apogeu do lirismo modernista, profundamente identificado com a implantação da *poesia do mundo* (da lírica de interpretação autônoma e globalizante do real) na literatura brasileira. Aliás, esse classicismo tem por si a própria evolução da poesia contemporânea, depois do advento da *Stilmischung* em Baudelaire. Não convém esquecer que a sucessão de Baudelaire se chama Mallarmé, ou seja: poesia do mundo *sem* mescla de estilos.

Mas o "classicismo" modernista tem sobretudo a seu favor o fato de que, apogeu do modernismo, porém tão diverso da sua imagem mais notória, do seu rosto mais familiar, ele encerra a região mais "filosófica" do império modernista. Muitas vezes se reconheceu que o modernismo foi a grande época de autoconsciência sociológica da cultura brasileira. Como estilo coletivo, o modernismo nos legou o primeiro retrato crítico do Brasil. Mas a verdadeira fidelidade à herança modernista não está numa simples retomada *desta* dimensão reveladora. A maior e mais autêntica fidelidade ao legado modernista, a fidelidade a que a nova cultura nacional aspira, está no projeto de escavar, na consciência sociológica do Brasil, uma outra camada: a da reflexão filosófica. Nós não podemos mais apenas pensar o Brasil, nós temos que pensar o mundo a partir de nossa consciência como cultura própria.

Tudo o que, nas letras brasileiras, forma ou pressagia essa dimensão do espírito ganha aos olhos de hoje uma estatura maior, maior do que a que lhe deu ou daria a média do gos-

to modernista. O modernismo, em geral — mas não Graciliano nem Drummond! — foi frio em relação a Machado de Assis. O modernismo não conteve a ficção de um Guimarães Rosa nem de um Adonias Filho nem os textos de uma Clarice Lispector. E no entanto, são sobretudo estes autores, com o pós-modernista João Cabral, que seduzem o novo gosto e a nova crítica, a ponto de já ser um pouco através deles que a nossa leitura remonta ao conjunto dos mestres de 22, bem como ao Velho Bruxo, com amor... Será preciso notar que estes são exatamente os detentores da visão reflexiva, não por desapego ao sociológico — por uma alienção que não é deles e sim dos que neles a situam — mas pela *radicalização da própria problematização do social*, do social-humano que se agita mais fundo do que o simples sociologístico, do que o mero documental?

O "classicismo" modernista é o terreno mais filosófico da lírica moderna. Por isso, está mais perto de nós, de nossa urgência e de nossa precisão. A nossa cultura carente da reflexão, a nossa nacionalidade carente da universalização, encontra nele a figura da sua prometida maturidade. Mas, pelo mesmo motivo, o exemplo classicista é um modelo perigoso. O estágio clássico da lírica modernista estimula e sufoca a nova poesia nacional. Como forma da poesia do mundo, como aprofundamento da visão modernista, o lirismo classicizante, depois do silêncio dos modernistas no decênio de 60, continua a ser o principal estímulo da poesia jovem, enquanto ela assume o problema da cultura brasileira. Mas como resultado final de um processo de depuração estilística próprio ao modernismo — e nisso intransferível em termos de gramática poética — a lírica classicizante representa um grave risco para os novos poetas: o risco de render-se ao fascínio de uma construção estilística adstrita à era modernista, e só a partir de sua dinâmica muito peculiar capaz de compor, como compôs, um universo poético de primeira grandeza.

Este perigo é dos sucessores, não dos "clássicos". Eis porque a noção de uma "classicidade" modernista não tem sabor pejorativo. A poesia clássico-modernista não contém, em

si, nenhum fator esterilizante; sua distância em relação à técnica da mescla de estilos não representa um debilitamento da seiva lírica, do mesmo modo que a criação de um novo tom "aristocrático" não equivale — longe disso! — a um restabelecimento do vocabulário lírico petrarquiano, clássico tradicional, e a desaparição do grotesco, em poemas como *A Maquina do mundo* ou *O rio*, não significa um simples retorno ao estilo elevado na forma da sua antiga solenidade. Neste ponto, a visão solene, juntamente com a sua retórica, parece condenada ao anacronismo acadêmico. A prova disto é o lirismo de Cabral, na nobreza não-solene da dicção de *O rio*, ou na vertente satírica, embora não *mesclada*, de livros como o *Serial* ou *A educação pela pedra*.

Mas se assim é, será que nossa análise, ao mostrar o perigo da influência dos modelos clássico-modernistas, não se resume em apontar o notório inconveniente que representa para a criação artística a proximidade das grandes realizações? Se o "classicismo" modernista é válido em si, mas não obstante potencialmente mau, como influência, para a nova poesia, não se trata, em última análise, do reconhecimento do efeito paralisante — sobre seus sucessores — causado pelas obras muito ricas e muito fortes? Aí está, sem dúvida, uma parte de verdade. O apogeu modernista é demasiado expressivo para que seus produtos não exalem por vezes o perfume sedutor do convite ao decalque. A sensibilidade do jovem poeta, que se forma na sua leitura, sofre inevitavelmente a tentação de imitá-los. Quem não se lembra de quanto foi difícil compor sinfonia depois de Beethoven?...

Mas a nossa análise não pretende ficar no truísmo desse reconhecimento. Ela ambiciona circunscrever a natureza específica da tentação, a fonte do perigo, a origem mesma da "contemplação de Medusa"; e nós acreditamos que a compreensão exata do destino da mescla estilística na evolução do modernismo revele muito sobre o tipo de risco enfrentado pela nova poesia no seu diálogo-combate com a tradição lírica. Conscientemente ou não, a nova poesia não chega a se impor como arte realizada (como *conseguimento*, segundo Mário de

Andrade) senão depois de ter apreendido a natureza exata da tentação.

Contra o espectro da classicização prematura — dessa pureza inaugural que resulta em formalismo — ela elege o seu próprio caminho de retorno à fonte impura da mescla estilística. Este caminho é o da ruptura com a dicção existente. No esforço da ruptura ela depara com outro perigo: o de identificar o rompimento com a dicção tradicional — inclusive a da tradição viva e vizinha — com o simples rompimento com a linguagem: não com a linguagem do(s) estilo(s), mas com a linguagem em si. De tal forma que a nova poesia se constrói no processo da recusa simultânea dessas duas tentações: a submissão aos moldes da conquista clássica e a do suicídio semântico por atentado contra a linguagem.

Em face da consciência do sentido ambivalente do modelo do classicismo modernista para a vida da nova lírica, a verdadeira poesia jovem quer ser "poesia do mundo" sem ser *a priori* "clássica"; que ser poesia efetivamente reflexiva, e para isso não calcar suas formas na contemplação de Medusa, na atração mortal da pureza clássico-modernista. Daí a viva atualidade do problema da mescla de estilos, no seu sentido mais lato, isto é, no sentido de problema da *desclassicização da forma lírica*. É aqui, é neste projeto, e em seu êxito, que a poesia de Capinan tem o seu lugar e define o seu tom.

Inquisitorial surge por muitos lados comprometido com a desclassicização do idioma lírico. Um destes lados é a transformação da distância entre o ego e a matéria poéticos. Em qualquer poema, tentar "medir" o grau de envolvimento do seu autor no seu texto é e será sempre ao mesmo tempo ingênuo e irrelevante. O ego autorial, em si mesmo, pertence à biografia e não à análise literária. Mas nós sabemos que o ego lírico não é o ego autorial, e sim a *vox* específica da função lírica, a fonte dessa estruturação subjetiva, "na primeira pessoa" que a distingue do épico e do dramático.

A desclassicização, a tendência a readmitir a mescla de estilos, reaproxima o ego lírico do seu tema: a poesia volta a ser "pessoal", a distância clássica parece minguar. É fácil achar

um paralelo na situação da poesia maneirista, entre a idealização clássico-petrarquista e a solene *aloofness* do lirismo barroco: pense-se na "pessoalidade" de Camões, em contraste com um Garcilaso (idealização clássica) ou com um Góngora (barroco); ou então na aparência igualmente "pessoal" da poesia metafísica, em comparação com a renascentista e com a barroca: num Donne, por exemplo, entre um Phillip Sidney e um Milton. Ou ainda, já dentro da poesia moderna, no tom de Baudelaire, colocado entre Hugo e Mallarmé.

No caso de *Inquisitorial*, o que importa assinalar é a combinação deste efeito (ou pressuposto) do processo desclassicizante com uma verdadeira — e atualíssima — estratégia de *deslocamento do cogito.* A poesia "pessoal" se conjuga com a análise crítica do mito da individualidade fechada em si mesma; a "pessoalidade" do tom emana de uma fina contestação da idéia clássica, substancialista, da personalidade. O já citado *O poeta de si* é o exemplo mais consistente da crítica do *cogito*-substância. Lembrando o cabralino *A viagem* (de *O engenheiro*), este poema transfere a dissociação do eu do *mood* elegíaco para a perspectiva social. Em Capinan, o eu sem centro se vê condicionado pela experiência móvel do mundo; e só a partir dela tenta recobrar o sentido da personalidade. De posse dele, no entanto, ironizará com argúcia a alienação, sem poupar aquela sub-rogação do ego que transparece na eurofia do automatismo revolucionário. O poema *O desistente*, que começa

Vou tentar a desistência
vou sentar aqui
ficar sem ir
e esperar por mim que vem atrás

oporá o eu não-automático à trepidação alienatória dos *filhos da hora/irmãos do momento.* O repouso que parece simples "desistência" aos olhos dos que se rendem ao pula-pula progressista é, na verdade, uma pausa para recuperar a autenticidade; e a urgência dessa pausa pode ser avaliada pela distância em que ficara o eu autêntico, em relação à marcha mecânica

rumo à "manhã do mundo"; a distância que cabe toda na anomalia sintática de

e esperar por mim que vem *atrás*

Capinan não rejeita apenas a frouxidão da pretensa poesia participante em nome do rigor da construção lírica; renega, no mesmo ato, a banalidade burra da sua visão simplista. Seu livro é uma contribuição vigorosa à liquidação do convencionalismo da crítica social. Em vez da costumeira coleção de lugares-comuns, ele faz prevalecer o sentido da complexidade. Ao conscientizar o senso do complexo, chega a identificá-lo com o amadurecimento humano:

Não sou o mesmo de olhar vazio,
homem a quem satisfizesse a superfície

e o seu livro sustentará esta posição de princípio.

É difícil incluir um poema inconformista como *O desesperado* nos almanaques de ladainhas *engagées*. O poeta sabe que a dor do mundo não tem partido, porque a sua causa é ubíqua. Ninguém é totalmente culpado ou inocente; os responsáveis não podem ser totalmente definidos. Em última análise, *none does offend*, como reconheceu Lear em sua sábia loucura. O paradoxo da *verdadeira* poesia social — da poesia *tout-court*, na qualidade de "crítica da vida" — é o seu empenho em tomar posição, sem esquecer essa dispersão geral da culpa, nem a condenação do sectarismo por ela implicada. Paradoxo que a era do perigo nuclear e da saturação tecnológica determina como única forma legítima da crítica radical e da defesa do humano, porque a casa da opressão é hoje a própria rosa dos ventos e porque, fora da legião infinita das situações injustas concretas e particulares, não é possível localizar o mal, a não ser em parte alguma, isto é: em nós mesmos.

É natural que essa tolerância sem indiferença arranque de uma visão não-metafísica, não-essencialista do mundo. Já falamos da ironização capinaniana do teleologismo revolucio-

nário, do voluntarismo que se mascara de compreensão "científica" do processo histórico. A ironia diante das dificuldades do existir — de optar, de escolher — verdadeira ironia porque não quer subtrair a necessidade da opção, quer apenas restaurar-lhe o valor crítico, a sua nobreza de escolha lúcida — elabora a medula do poema *Inquisitorial*. É uma ironia grave, sopesando a espessura da vida, respeitosa em face da imprevisibilidade do destino. O símbolo do *rio* carrega a percepção da abertura do ser; a identidade entre homem e rio constrói poeticamente uma antropologia não-substancialista:

Mas um homem não é nunca seu fim
mesmo se agindo,
nunca se encontra em si, termina sempre mais amplo
tal em mar se acaba um rio.

— uma visão da sorte humana que sabe quanto é ingênuo falar no primado da *praxis* para "localizá-la" em realidades limitadas — ao gosto dos *wishful thinkings* vestidos de ciência, para quem o reconhecimento do caráter derivado e provisório da teoria, como emanação da prática social, se conjuga estranhamente com a posse cômoda da chave do futuro, do bilhete de ingresso no paraíso do fim da história:

não há previsões que possam conceber o que seja
anterior ao seu ato

e que sabe igualmente que o homem não cabe em nenhum atributo fixo:

Como um homem um rio não tem coragem
como um rio um homem não é covarde
ambos agem

tirando a impecável lição moral,

Em si, como todas as coisas, o bem não existe:
pelo mal se define e se contradiz.

Visão dialética, mas autenticamente dialética, isto é, *aberta*, com a audácia de assumir a relatividade para ultrapassá-la — sem esquecê-la — no plano do agir moral.

Capinan poetiza uma visão do mundo onde o sentido do dinâmico, do combate e da metamorfose

pois o rio não é o que reflete, mas a luta de sua passagem

se alia à noção do multirrelacionamento das coisas e à consciência não-passiva da nossa finitude. A paixão humana e humanitária que move o poeta não o leva a distrair-se dos limites da sua condição:

Tenho a coerência de todo ser que vive e se elimina,
guardando a precária exatidão de seu sentido.

Por isso, o ''conhecimento do rio'', a ''navegação didática'', a *viagem* em que essa lírica vê um análogo da natureza humana, não se traduz em panegírico ''humanista'' dos poderes do bicho-rei; tanto no plano ético quanto no ontológico, prefere tentar a grandeza dentro da situação real:

Ao vôo se necessita consciência de muros
Anterior a ser livre é experimentar limites

Assim, a liquidação do convencionalismo da poesia social é um efeito de uma liquidação mais profunda, a ruptura com a retórica de todas as metafísicas, declaradas ou não, sacras ou profanas. A poesia da participação sem sectarismo surge de um empenho despido de ilusões, de perigosas e autoritárias ilusões. A poesia libertária começa por libertar o homem das quimeras em que ele se oculta de si mesmo. A partir de então, não é difícil compreender porque, num poema como *Inquisitorial*, o problema da participação e da crítica social é tratado em termos de lógica-poética, e não das platitudes da pregação *soi-disant* ''revolucionária''.

Mas a contraparte dessa visão crítica é a fidelidade à autonomia do poético, a livre aceitação dos direitos do imaginário. Capinan é um poeta social inteiramente imune ao constrangi-

mento em que se debatem a literatura e a crítica participantes: à suspeita informulada de que a imaginação é mero ornato ou fuga, volta e meia chamada a se justificar perante os interesses superiores da luta social. Esta desconfiança esteriliza o poeta e desvirtua a crítica. Ela consiste em submeter — veladamente embora — a literatura ao inquérito impertinente dos Platões de subúrbio. O maior valor do *Inquisitorial* é o de inquirir sobre a realidade pela poesia e, não o de inquirir *contra* a poesia e, em última análise, contra a própria realidade.

A décima parte da série *Poeta e realidade* define a poética de Capinan:

O poeta não mente. Dificulta.

O *não mente* responde a uma objeção prévia, a velha censura feita ao "ilusionismo" da poesia. Mas o poeta prossegue, para afirmar, contra a fonte daquela censura — o senso comum, a enciclopédia do saber humano superficial — o direito e o dever de *dificultar* a compreensão do mundo pela denúncia incessante da sua complexidade. O que parece simples mentira aos dogmáticos participantes, ao desprezo "realista" pelo prazer estético e pela invenção poética, é na verdade o jogo crítico da dificultação. Para ver além da aparência das coisas, a dificultação violenta a transcrição documental, ganha o nível simbólico. No entanto, a estratégia simbólica reincide sobre os dados da realidade imediata sob a forma de iluminação crítica. Aqui se completa a curva: a liberdade do imaginário se revela como necessária condição do poder crítico da obra de arte, de que a poesia social em sentido estrito é apenas uma versão. De modo que a poesia social não depende principalmente das ideologias críticas que pretenda "ilustrar", mas sim da autenticidade do seu caráter poético. A poesia social não espelha tanto a crítica social existente: antes a modifica, na proporção em que ela mesma, poesia, é também um foco autônomo de problematização. *A verdadeira poesia social não é só crítica da sociedade — é crítica da própria crítica social.* Para este rumo é que os versos de Capinan se orientaram, neste livro *Inquisitorial.*

Paris, abril de 1968.

Sobre o verso de Francisco Alvim

O pequeno (113 p.) *Sol dos cegos*, de Francisco Alvim,[1] representa dez anos de produção poética. É quanto basta para dizer da economia e do rigor desta última, das melhores entre as manifestações mais recentes da poesia nacional. A exemplo do que tentamos (neste mesmo volume) com José Carlos Capinan, procuraremos circunscrever a peculiaridade do estilo de Alvim por meio de uma comparação genérica com as tendências globais da nossa poesia moderna, seja no processo modernista, seja entre a sucessão do modernismo. Vá de si que esse tipo de exame seleciona apenas *um* ângulo de análise, que não esgota absolutamente a múltipla significação desses poemas.

A camada poética mais antiga de *Sol dos cegos* constitui o livro *Amostra grátis*. A qualidade de seu verso curto não se destaca, à primeira vista, de um nível de competência impessoal, ocasionalmente próximo da tonalidade cabralina, como nessas quadras de "Inventário", onde as mãos são contrastadas com os sóbrios utensílios da repartição:

Contudo é preciso
vê-la em sua marca:
no rastro dos dedos
no selo do gesto

[1] *Sol dos cegos* (Gráfica Olímpica Editora), Rio de Janeiro, 1968.

Ali onde transgridem
a ética da classe
que proíbe os objetos
de serem pessoais

Onde desconhecem
o acordo em vigor
que as coisas transforma
em armas submissas

Não pactuam — hostis
minhas duas mãos
acidulam o ar
da repartição

Mas o interesse da dicção de Alvim está justamente na crescente constância com que ele passa a evitar essa vizinhança limitadora. Nada é mais estéril do que a influência generalizada dos grandes poetas; ora, talvez nunca, na história da lírica brasileira, um grande poeta terá sido tão superior aos seus companheiros de geração, e a seus imediatos sucessores, quanto João Cabral de Melo Neto. Nenhum dos autores decisivos do modernismo lhe pode ser comparado sob esse aspecto. O modernismo se caracterizou precisamente pela *multiplicidade* das altas realizações líricas e, por conseguinte, das influências. A prova é que a primeira vaga poética pós-modernista, a chamada geração de 45, não padeceu nenhuma atração monopolizadora por qualquer dos grandes estilos afirmados nos anos 20 e 30 (deixemos de lado a questão de saber o que os poetas de 45 fizeram dessa liberdade, cedo convertida em puro esforço de refossilização do verso). Contudo, para os estreantes dos anos 60 (e na medida mesma em que, aos olhos dos escritores mais jovens, a plêiade modernista já fazia figura de "clássica", enquanto a linha mais moça de Cabral constituía o estilo antecessor básico), o autor de *O rio* e de *Uma faca só lâmina* foi uma espécie de superego artesanal único; e semelhante situação era, por sua vez, única nas nossas letras não-ficcionais, ao menos no plano dos seus valores mais puros.

No texto sobre Capinan, pretendemos indicar como esse apego à "cabralidade" — cujos produtos não poderiam deixar de colocar-se bem abaixo das estrofes do inocentíssimo imitado... — se desdobrava num mimetismo mais amplo: a reprodução mais ou menos mecânica, para além da poética cabralina, da dicção *clássica* em que se veio a cristalizar um certo segmento do verso modernista, materializado no estilo *da maturidade*, de Drummond, de Murilo ou de Joaquim Cardozo. Por dicção "clássica", entendemos a linguagem não-mesclada no sentido de E. Auerbach, isto é, a linguagem de poemas sério-trágicos isenta de vocabulário vulgar e de alusões a temas ou situações grotescas. Visto deste ângulo, o tom de livros como *Parábola* ou *Fazendeiro do ar* se separa claramente da *Stilmischung* modernista originária, ao mesmo tempo em que se aproxima — descontada evidentemente a margem de características pessoais de cada obra — da fala lírica, também não-mesclada, de João Cabral.

Em que, porém, Francisco Alvim evita a "cabralidade"? Levando seus poemas a uma meia-volta "vivencial" que implica o abandono do primado do intelectual na linguagem cabralina. Este "primado do intelectual" opera, no verso cabralino, de duas maneiras fundamentais: ou como recurso *sistemático* a uma vasta articulação temática regida por símbolos-chave (*Fábula de Anfíon, O cão sem plumas*, p. ex.), ou como poesia fenomenológica regida por uma espécie de um "progresso da definição" desenvolvido, desde uma metáfora nuclear, por meio de quadras ou estrofes-blocos transitivos, não raro seriais (p. ex., *Serial, A educação pela pedra*).

Supérfluo observar que essa distinção — entre uma poesia "vivencial" e uma poesia de construção simbólico-intelectual — nada tem a ver com juízos de valor; nem se pense que o lirismo cabralino fique a dever, em intensidade ou concreção, aos produtos da outra linhagem. Trata-se simplesmente de dois gêneros de mentação lírica: de um lado, a exploração do símbolo, de modo a ceder o primeiro plano do poema a uma figuração metafórica, que poderá ser, em relação ao conteúdo mimético liberado pelo poema, *estiliza-*

dora ou *presentificadora* (conforme prevaleça uma ou outra das duas estirpes da atitude simbolista:[2] a *gongórica*, a que pertence Mallarmé, e a *dantesca*, a que se filia Cabral); de outro lado, o registro da experiência bruta (bruta, é claro, não em si, posto que já filtrada pela formulação artística, *mas enquanto não mediatizada por um metaforismo sistemático.* Neste caso, a evocação "direta" de uma experiência (indiferentemente exposta em termos verossímeis ou fantasiosos) predomina sobre a construção simbólica — não no sentido de que essa experiência poeticamente evocada não tenha valor simbólico (se assim não fosse, ela não seria poética), mas no sentido estrito de que a sua figuração literária não recorre a uma trama explícita de símbolos.

A consciência desse retorno ao poema vivencial transparece plenamente no pórtico de *Amostra grátis* —

Poesia —
espinha dorsal
Não te quero
fezes
nem flores
Quero-te aberta
para o que der
e vier

— que soa em parte como um eco da famosa "Nova poética" bandeiriana de *Belo belo*, e será irrecusavelmente lida por uma declaração estratégica anticabralina (note-se a alusão negativa à imagística da problemática de *Antiode*) agenciada por uma reativação do mito goetheano do "poema de ocasião" — naquilo em que o poema de ocasião, definindo-se *idealmente* pela fidelidade ao impacto incontrolável da experiência vivida, é o antípoda da inclinação construtivista da poesia simbólico-intelectual.

A conseqüência imediata desse movimento é a assimilação alviniana do tom modernista não-clássico. Isso se exem-

[2] V. aqui mesmo o ensaio "Nuvem civil sonhada", parte III, última seção.

plifica no embalo do verso livre de um poema como "Rua verde", ou então na pirueta drummondiana de "Diário"

O poeta, sem vizinhança
remotíssima criatura
levanta-se, vai à janela
e espia o pátio lá embaixo
Podia pensar um verso
podia, mas não pensa

mas a dicção dominante de *Amostra grátis* é irredutível a qualquer coloração conhecida, possuindo uma liberdade de ataque inteiramente própria:

Olhem bem esta colina companheiros
o verde que a recobre às vezes corre
pelo mundo e suja
as ruas, o ar, a face escura
e não o apaga nem a própria morte

(ostensivíssima, por exemplo na variação do metro curto de "Oráculo"), sustentada com freqüência por um metaforismo vigoroso —

No pomar as árvores suavam
e a sombra caía em grossos pingos

— e armando um dialeto lírico muscularmente protegido contra toda derrapagem liquidificadora no tratamento de motivos como o sentido da dissolvência ("Bruma") ou a idéia da contundência da paisagem humana — motivos a que o segundo livro, *Sol dos cegos*, emprestará maior densidade lírica.

A convergência de vários elementos de *Sol dos cegos* com a obra de Drummond é visível, mas é preciso reconhecer que ela resulta de uma forte afinidade de ânimo. Se o motivo burocrático do excelente "Rapto da lua" descende da "Noite na repartição" da *Rosa do povo*, se o *mood* dolorido e policiadamente antisentimental de "A roupa do rei" evoca a mágoa itabirana, na sua vontade de recolhimento (v. "Vida menor", na *Rosa*), é por uma comunidade psíquica, não por um servilis-

mo de estilo. O centro da poesia de Alvim elaborará instâncias quase idiossincráticas, a começar pelo que se poderia chamar de tema de Tirésias (ou da dor de ver), traço titular do sentimento alviniano do mundo. E onde rastrear antecedentes preciosos para o decassílabo visionário, pós-muriliano, de um soneto como "Paisagem" —

O telefone arqueja sobre a mesa
giram os cataventos na colina
surgem nucas do fundo de gavetas
recobrem-se de relva as piscinas
Minha gravata pelo céu adeja
ao embalo desta brisa vespertina
Diluiu-se no ar a única defesa
interposta entre o canteiro e a usina
Ainda está gravado no lajedo
(rastro de serpente) a queda do irmão
ou um outro gasto travesti do medo
E sobre o casario um astro míope
parece contemplar a sucessão
infinita de enganos que amor move

— onde o sexteto, em robusto contraste com o animismo eufórico da primeira parte, parece compor uma cruel imagística do desengano?

A nota "modernista", primodrummondiana, de certos poemas de Alvim se resume numa imposição da manobra de recusa da cabralidade em particular, e da dicção clássico-modernista em geral a que se vota o verso do autor. Todavia, a mesma recusa revela simultâneamente uma visão perfeitamente *diferenciada* em relação ao estilo de 1930. Não é difícil identificar as suas linhas.

Uma delas é uma espécie de novo estatuto da solidão. A individualidade do ego lírico num livro como *Brejo das almas* enfrenta as asperezas do mundo a partir de um como que *a priori*: afetivo: os desejos (altos e baixos) de uma personalidade marcada por uma experiência moral e sentimental *anterior* ao mergulho na vida moderna, na grande cidade. O senso dessa anterioridade afetiva é tão forte, que assume às vezes a forma

de uma crença na predestinação: é o tema do destino *gauche* de Drummond. O novo princípio da solidão em Alvim substitui o senso da anterioridade do ego (indissociável, no plano simbólico, da transição sociedade brasileira tradicional/sociedade moderna, vivida e interpretada pelos modernistas) por uma consciência agônica da vulnerabilidade do indivíduo em face da "paisagem humana", do meio social, do comércio doloroso e imediato com o nosso presente social, com o tempo agressivo do *ethos* urbano moderno.

É esse comércio doloroso que induz Ulisses a preferir o som do mar no búzio ao ruído direto do oceano (p. 86), não mais por astúcia e autocontrole, como no canto XII da Odisséia, mas por amor a uma *privacy*, a uma interioridade, cada vez mais ameaçada pelo estilo dominante das relações sociais. E por isso é que o *Leitmotiv* da contundência do real

A paisagem doente
consome a
mente e retina

A consciência em agonia
desenha a quase visível
razão da paisagem:
a gente que a contamina

acompanha o vivo sentimento da realidade urbana, do seu sentido cotidiano —

....
dentro do ônibus os dias
viajam sentados

— e da importância do corpo como *sensorium* da dialética entre a consciência individual e essa realidade, que habita a poesia de Alvim com acuidade equivalente à do *Corpo verbal* de Mauro Gama.

Essa nova subjetividade lírica impõe um procedimento imagístico e uma configuração métrico-estrófica específicas.

O apogeu do espaço frásico e da força imagística de Alvim se situa no poema-síntese de *Sol dos cegos*, "Paralaxe", que recolhe todos os motivos regentes dessa poesia e sistematiza a sua capacidade de penetração crítica do ambiente brasileiro.

"Paralaxe" é um poema em planos múltiplos, onde o tom confessional mais vincado convive com alusões mági-cósmicas "antropofágicas" e com *flashes* "objetivos" diretamente importados do capitoso capítulo vícios e costumes do eterno Brasil... Essa técnica claramente pós-cubista passa, em rápidas mudanças de posição (paralaxes) do comentário satírico aliterado em pretérito imperfeito

Em puteiros bem notórios
o filho do notário
com formosas mulheres damas
damas e dados jogava

a, por exemplo, uma atmosfera metonímica de alta plasticidade

Entredesperta nas manhãs
mal redimidas do sono noturno
a soma de teus dias *presentes e futuros*
te interroga *flebilmente no espelho*

A máscara da metonímia — e particularmente da sinédoque — será um dos recursos preferidos do ego lírico alviniano, admiravelmente adequada à emergência da visão grotesca, calcada no vocabulário desidealizante do estilo "mesclado":

Embaixo da pia
pejada de pelos e confidências
teus pés envoltos num nylon perplexo e ansiado
bisbilhotam a sombra dos fatos passados

A união concreto-abstrato (como nesse "pejada de pelos e confidências") é uma recuperação modernista (cf. Drummond: "Perdi o bonde e a esperança") característica do impulso de desclassicização do idioma lírico atuante em novos poetas como Alvim, Capinan ou Antônio Carlos de Brito.

Com essa elasticidade de referência e de ritmo, a estrofe alviniana ganha qualidade sintética, cinematográfica

Sim
as ruas retemperas
em teus cúpricos pulmões
onde latejam a fuligem dos quatro cômodos alugados
o hálito masturbativo de mil moças nuas
rezas a um sagrado coração

O verso livre não é largado, mas inervado por módulos rítmicos tão ágeis quanto diversos. Por exemplo, no segmento

Não há orelha que não tenha ouvido
confidências tuas sobre o grande amor defunto
e à força de repetires
todos cremos que de fato a perda
deva ter sido um grande baque para ti

a brusca passagem ao ritmo trocaico na penúltima linha sublinha o efeito de "compreensão" convencional, expressa em clichês "corais" anônimos.

A mobilidade da frase exibe uma astúcia, um corte, aptos a fustigar (por dentro e por fora) os avatares da inautenticidade, desse onímodo Brasil onde o "sol cego" é o correlato simbólico da consciência em agonia. Sem poupar as formas públicas do sufocamento

(Preso a pronomes precariamente equilibrado sobre o fio
[das calçadas
emparedado num horizonte de cartazes
o olho da mente nada ouve
nada vê

a consciência crítica não esquece de pôr em causa a face íntima do drama humano—

....
Imola uma a uma
tuas vísceras
onde não soubeste descobrir
tuas idéias

exacerbada pela própria pungência da realidade mental num país onde são as

..................*cachorras*
que ladram como idéias

Em "Paralaxe", Francisco Alvim nos dá a melhor seiva de uma poesia que, tendo sofrido o impacto da notável complexificação intelectual do lirismo modernista em sua realização extrema (concretizada nos estilos tardios de um Murilo ou de um Drummond), havendo-se articulado à sombra desse *Occam's razor* da consciência lírica representado pela poética de João Cabral, lança-se a novos territórios de forma e de experiência não só a partir dessa valiosa hereditariedade, mas, principalmente, contra ela e *contra os limites da dicção reclassicizada por ela imposta*, ainda que com tanto lucro, à nossa língua poética. O laconismo de seus dois livros se integra plenamente nessa perspectiva de reabertura do processo lírico devida às expressões mais sólidas do verso jovem, pelo menos desde a *Luta corporal* de Ferreira Gullar.

Paris, maio de 1969.

A pulga parabólica
(pulex irritans)

Os vinte e dois versos de "A Pulga":

Projetava-se o espectro do mundo em espiral
Quando abscôndita pulga em salto brusco
Sobre minha carne efêmera abateu-se.
Rindo de mim, gnomo indefeso,
A bicha insistente e insatisfeita
Perfurava os poros da poesia.
Pequeno demônio refratário
destruía arquiteturas em contraponto,
Pálidos coretos marítimos,
Ameaçava o amor recuperado
E o próprio recorte do litoral
Onde dormem Violantes e Vanessas
No mormaço noturno,
Braços abertos, ventres descobertos.
Seria talvez um sinistro ancestral
A se queixar de Oblívion,
Vingando-se em mim da sombria terra dos mortos,
Em mim que apenas pensava os restos do mundo,
Em mim, medusado, inútil, encolhido.
E a pulga me picando insatisfeita
(Vírgulas de dentro do livro me espiavam)
— Ria! Ria! Ria, sã e salva.

pertencem a *Parábola*, um dos livros mais fortes de Murilo

Mendes.[1] O primeiro período (vs. 1-3) nos lança de chofre na atmosfera de sortilégio e prodígio, característica do estilo *visionário* de Murilo. O andor pausado do verso introdutório, sobre cujas oclusivas labiais surdas (p) e dentais (t, d) se estende o peso do imperfeito inicial, se choca abruptamente com o corte no tempo de

> *Quando abscôndita pulga em salto brusco*
> *Sobre minha carne efêmera abateu-se.*

O que esse período explora é o contraste entre o imperfeito, forma verbal mais aspectual do que propriamente temporal, mais indicativa da duração continuada da ação do que de um ponto preciso na escala do tempo, e o caráter concluso, verticalmente incidente, do pretérito perfeito. Este contraste, porém, está vestido por outro — pela sucessão do longo primeiro verso e do enérgico decassílabo seguinte. Assim a apódose em oração temporal (vs. 2-3) se individualiza em duas linhas rápidas, pontuadas por uma alternância de dentais que retoma e varia o esquema simples e balanceado (2 surdas, 2 sonoras: *t*a e *t*ro, *d*o e *d*o) da prótase (v. 1). Núcleos de reforço dessa oposição rítmica entre prótese e apódose são o segundo membro, iâmbico, do verso heróico (em-*sal/tobrus/*co) e a expressiva colocação final do verbo da sentença subordinada, desfechado numa violenta ênclise: *abateu-se*, tanto mais violenta quanto infensa ao regime ordinariamente proclítico desse tipo de oração. Esses três versos encarnam realmente o "salto brusco" da pulga, que pega o ego lírico desprevenido. E a dramaticidade do episódio ressoa nas duas prolepses:[2] *abscôndita* (que se refere, a rigor, ao estado prévio do inseto, pois este, tão logo se abate

---

[1] V. Murilo Mendes, *Poesias* (1925- 1955), José Olympio, Rio de Janeiro, 1959, p. 457. Segundo a lição de um exemplar inteiramente revisto e corrigido desse mesmo volume, confiado a amigo do Poeta, o último verso está separado do anterior por um travessão, ausente da fonte citada.

[2] Prolepse, lembra H. Morier *(Diction. de poét. et de rhét.*, Paris, 1961) é o emprego de um adjunto adnominal em que se designa um estado anterior ou futuro do substantivo modificado pelo mesmo adjunto.

sobre o poeta, se torna visível, "rindo" dele, dele que está "medusado", e, portanto, cara a cara com a pulga) e *efêmera* (a carne é efêmera por antecipação da morte enquanto viagem da alma para o Além; na poesia muriliana, poesia fundamentalmente cristã e escatológica, a efemeridade da carne — e do mundo, por isso mesmo *espectral* — é um corolário da constante expectativa da morte).

Os vs. 4-6, de arquitetura mais simples, calcada na pura antítese sujeito (vs. 4-5) / predicado (vs. 6), sublinhada por forte aliteração (*Rindo de mim*, gnomo *in*defeso, A bicha *insis*tente e *insat*is*fei*ta *Per*f*urava os p*oros da poesia), anunciam, em sua modesta brevidade, a grande "envolée" do centro do poema (vs. 7-14); inauguram o tema da destrutividade da pulga. O amplo período central (vs. 7-14) é de fato uma síntese da devastação causada pelo "pequeno demônio refratário", destruidor de obras, paixões e paisagens ideais. Esse período composto é uma "oratio perpetua": uma seqüência predominantemente paratática de preposições pouco breves;[3] sua coda (v. 14) epifrástica:

Braços abertos, ventres descobertos

salientada pela rima interna, sucede a um hexassílabo admirávelmente emoldurado por dois heróicos:

No mormaço noturno

Nessa moldura, o oxímoro acentua o ar onírico do território arruinado ou ameaçado pela terrível pulga; território que resume um certo certo universo da criação poética: construção musical (v. 8), fragilidade (v. 9), liberdade e erotismo (vs. 11-14), e cujos escombros servem de "pendant" ao construtivismo hiperbólico do início, quando o espectro do mundo era projetado "em espiral"... Ironia que se redobra nas afinidades de aparência entre a vítima ("gnomo") e o inseto ("demônio").

---

[3] V. H. Lausberg, *Elem. der liter. Rhetorik* (trad. ital., Bolonha, 1969), § 451.

O movimento lírico parece ter caminhado dos cosmos "in fieri" para os "restos do mundo" (v. 18), e da impessoalidade da criação ("projetava-se") para a passividade *pessoal*, anaforicamente marcada, do criador humilhado:

> Em mim *que apenas pensava os restos do mundo,*
> Em mim, *medusado, inútil, encolhido.*

Por todo o quarto período (vs. 15-19) perpassa o timbre líquido da palavra-chave: Obl*ívi*on. Ao mesmo tempo, o *aspecto* gerundial — a *continuidade* do tempo — consuma a indefensão do poeta: o tempo em curso, que no começo era p da criação, passa agora a ser da pulga:

> Rindo *de mim,*..........................
> ....
> Vingando-se *em mim da sombria terra dos mortos*

O fecho do poema, justapondo o "continuum" gerundial ao do imperfeito, coroa a eternização desse ataque, a que o poeta, Prometeu grotesco, se deve resignar:

> *E a pulga* me picando *insatisfeita*
> ....
> — Ria! *Ria! Ria, sã e salva.*

No entanto, será que a pulga é apenas destrutiva? Afinal, ela perfura os poros da poesia (v. 6); ela é, "sinistro ancestral" (v. 15), um antepassado do poeta... que não resiste a compará-la, vírgula viva que é, às vírgulas espectadoras do "livro" (v. 21). Que cumplicidade haveria entre o inseto inclemente e a palavra escrita, a criação verbal? Entre a pulga e a literatura? (O poeta que nos fala de Violantes e Vanessas é, sem dúvida, como o Flaubert de Michel Foucault, um "fantastique de bibliothèque": um visionário essencialmente moderno, para quem o imaginário nasce dos livros [à feição das bibliotecas cosmogônicas de Borges], do mesmo modo que a pintura de Manet brotava dos museus. Murilo é um poeta medularmente

livresco — mas por favor, não torçam o nariz: o mais livresco dos nossos autores não é o maior deles, Machado? Cuidado com o ressaibo pejorativo dessa qualificação: ela poderia valer como atestado do nosso freqüente analfabetismo literário...).

Talvez a parábola da pulga oculte uma ironização de *certa* poesia, desmistificada pelas urgências de outra — mais séria — inspiração. A pulga destrói a arte do devaneio, a celebração impessoal e edênica da beleza e do prazer escapistas; mas desperta o artista para a poesia grave da finitude e da morte, para uma poesia existencialmente mais funda, e que, por isso mesmo, o envolve pessoalmente.

Certo é que a aura de conotações do poema está longe de ser unívoca; o emblematismo da pulga muriliana é decididamente polissêmico, e nada o evidencia melhor do que o cotejo com a ilustre pulga do Donne (*Songs and Sonnets*), nítido "concetto" —

> *Marke but this flea,.................*
> ....
> *It suck'd me first, and now sucks thee,*
> *And in this flea, our two bloods mingled bee;*
> ....
> ....
> *Oh stay, three lives in one flea spare,*
> *Where wee almost, yea more than maryed are.*
> *This flea is you and I, and this*
> *Our mariage bed, and mariage temple is;*

Mas o recurso a alguns outros textos de *Parábola* — para não sair do âmbito do livro — tende a validar essa mensagem da pulga. Em "Descanto" (ed. cit., p. 452) o poeta se lamenta "de não construir nem destruir"; mas quando ele assume a condição arquetípica da voz lírica, em "Orfeu desolado" (p. 458), já passeia entre os obscuros "restos do mundo":

> *Insone poeta me arrasto*
> *Em túnel de sombra e ruínas*

e recebe os sinais dos antepassados ("De profundis", p. 461) — o lembrete de Oblívion. É então que a poesia remergulha na consciência existencial, apercebendo-se da fugacidade do mundo. O pensamento da morte dissolve a consistência da realidade terrena:

Coisas, e a morte que existe nelas,
experiência de desconsolo e de fatalidade
Para as pálpebras que voltaram do amanhã

("Coisas", p. 454)

Porém o clima apocalípitico do livro inteiro (que chega a ser expressamente tematizado em peças como "S. João Evangelista", p. 467, ou "Operação de rigor", p. 468, com seu estribilho: "pulverizar") nos adverte de que o motivo da morte se desdobra, muito religiosamente, em melodia da destruição regeneradora. "Despedida de Orfeu" (p. 459) afirma que a morte é um

longo texto de mil metáforas
Que se lê pelo direito e pelo avesso

"Lá longe" (p. 469) explicita a intimidade de morte e vida:

Lá longe
Onde "Quero nascer" a morte diz.

prenúncio da "morte fêmea" de *Siciliana*, o livro seguinte do poeta. O nascimento da morte é (re) nascimento da morte. A senescência do mundo cultiva a sua palingênese. No belo tecido metafórico de "Revolução" (p. 464) —

....
Com as garras de veludo e ferro a noite
Ao seu colo atraía as demais formas.
Então a morte começou a flitrar palavras duras
Nos pares demarcados pela sombra

— Desfaziam-se mãos, cabeças e cinturas —,
E o pequeno verme roeu a concha da vida,
Fechou a íntima dúvida nos corações
....

a morte apocalíptica inclui entre seus veículos o minúsculo animal destruidor, parente funcional da nossa pulga. Significativamente, é esse verme que instala a "íntima dúvida nos corações" — verme portador de angústia, e não só de extermínio. Em "A pulga", a morte geratriz é, ainda, vingança dos mortos (vs. 15-17): tal é, com efeito, um dos tópoi da visão carnavalesca ou saturnálica, da Welt-Verlachung de Jean-Paul, ridicularização aniquilante do mundo. As saturnias eram as festas das *larvae*, dos mortos insepultos ou assassinados, sedentos de reparação. Miguel Ángel Asturias reviveu as lendas maias que falam dos cadáveres que só fecharão os olhos quando reinar justiça na terra. A pauta comum ao apocalipse e ao carnaval — a destruição regeneradora — garante a transição, no estilo do poema, do nível sério-problemático para os traços comicizantes; "A Pulga" é uma composição *grotesca*.

A brutalidade da Revelação subjuga o espírito que a testemunha. Ante o universo em apocalipse, o poeta é um "medusado", um surpreendido fascinado — e também, alguém remexido até as entranhas. Pois como adotar atitudes desenvoltas ante o esplendor cegante da Verdade? Como agüentar-se na sela ante o clarão da estrada de Damasco? Só uma "poesia em pânico" pode dar conta das metamorfoses radicais. Para uma lírica dessa ordem, a "meraviglia" é realmente susto originário; o seu fantasticar é relato do susto cognitivo, não, como no cultismo, um ameno estupefaciente de salão. A tese muriliana da criação poética de pathos apocalíptico é um dos rumos fundamentais com que a tradição modernista — nessa inspiração sacralizada de Murilo, na "poesia da poesia" de Drummond ou na po-ética de João Cabral — afastou irreversívelmente o conceito de lírica brasileira do formalismo inconseqüente e do sentimentalismo sub-romântico.

A mescla estilística (Auerbach) de Murilo, que propende a recuar, na fase de *Parábola*, em favor do canto mais uniforme da experiência do sagrado, insiste, na *Pulga*, em fundir a visão sério-problemática com referências desnobilitadoras, grotesquizantes; mas essa convivência dialética do elevado com o cômico é tão bem manejada quanto o tom clássico dos *Sonetos brancos* ou de outros poemas da mesma *Parábola*. Nunca se elogiará bastante a eficácia com que Murilo orienta a ''Stilmischung'' surrealista para a expressão objetiva de uma visão cristã-saturnálica. Essa eficácia — tão sensível na articulação rítmica e no esforço retórico da *Pulga* — prevalece de modo especial em seus momentos órficos — nos instantes de ''introspecção da poesia'' do verso muriliano.

Na catacumba de Domitila, em Roma, uma pintura mural representa o Bom Pastor em pose de Orfeu. Essa cristianização do mito órfico poderia ser tomada por lema da lírica de Murilo, lírica em que a religiosidade é uma vigorosa amplificação do olhar interpretativo, obtida com alto rigor verbal. Se, ainda agora, o Orfeu de *Convergência*[4] é

lacerado pelas palavras-bacantes

é porque Murilo consagrou, desde sempre, o *martírio* da poesia — a poesia que não renuncia a testemunhar sobre a experiência humana — às duas exigências da linguagem-revelação. E por isso é que a nossa homenagem aos seus setenta anos pode ser puro louvor da permanência, pura saudação a uma Obra capaz de rasgar todos os véus mutáveis do tempo.

Bonn, maio de 1971.

---

[4] Murilo Mendes, *Convergência* (1963-66), Livraria Duas Cidades, São Paulo, 1970.

Sobre alguns problemas da crítica estrutural

A mais ostensiva das qualidades do atual florescimento de uma análise literária de inspiração estruturalista é, naturalmente, a reaproximação do texto, única alternativa para o arbítrio das interpretações *ab extra*, as quais, negligenciando a natureza específica da obra de arte, se obstinam em reduzi-la a mero reflexo de realidades preexistentes. Em si, esta não é uma contribuição privativa da crítica estrutural. É sabido que o movimento de atenção ao texto animou pelo menos cinco das mais substanciosas correntes críticas do século: (1) o formalismo eslavo; (2) a *Stilkritik* dos romanistas de formação germânica (Spitzer, Auerbach, Curtius, Hatzfeld, Friedrich); (3) a semântica literária de I. A. Richards; (4) o *new criticism* liderado por J. C. Ransom; e (5) o neo-aristotelismo da escola de Chicago (R. Crane, E. Olson, F. Fergusson) ou do último grande crítico anglo-saxão, Northrop Frye. Como avatar moderno do *close reading*, a análise estrutural em literatura representa uma volta à metodologia lingüística de (1) e à perspectiva retórica de (5), em contraste com a hermenêutica predominantemente filológica de (2).

O preceito da sistematização da análise *imanente* da obra literária, a institucionalização da crítica como *leitura*, são tendências positivas e fecundas. Entretanto, em algumas das versões mais prestigiosas da crítica dita estruturalista, essa orientação ameaça esterilizar-se numa atitude *formalista* — entendendo-se por formalismo, pejorativamente, toda a prática estética acometida de insensibilidade ou indiferença em relação aos múltiplos vínculos da arte com a cultura e a socie-

dade. Em tais casos, a interpretação estruturalista oferece — por mais que se empenhe em grudar-se à materialidade lingüística do texto — uma imagem emagrecida e espectral da sua significação.

O vezo de confundir leitura imanente com insularização da obra de arte, hoje tão sensível em críticos como T. Todorov, remonta ao próprio "formalismo" russo do princípio do século. Com isso não se pretende absolutamente negar a importância pioneira de várias noções e realizações críticas do grupo; pretende-se apenas assinalar sua propensão a comprometê-las por meio de postulados estéticos discutíveis. O jovem R. Jakobson, por exemplo, definia o poético em termos de violentação da língua corrente; a deformação semântica era a seus olhos a marca do signo poético, porque assegura a emancipação da palavra de todo o potencial denotativo. O fundamento imediato dessa concepção é a idéia shklovskyana de que a tarefa da arte é proporcionar-nos efeitos de desfamiliarização (*ostraneniye*) suscetíveis de furar o automatismo da percepção ordinária; a arte é artifício técnico (*priëm*) destinado a fomentar uma "visão inédita" do real. Como, porém, a "visão inédita" do real é considerada uma percepção-sem-objeto, um perceber sem nenhuma intencionalidade, Shklovsky, rompendo com a gnoseologia transcendental de Potebnya e dos simbolistas russos, se alinhava, *nolens volens*, com a mística do intuicionismo inobjectivo de Croce e Bergson. Filosoficamente, a "deformação" shlovskyana e jakobsoniana procede, como a "textura" de Ransom, do neo-romantismo *fin-de-siècle*. Suas origens nada têm a ver com o saudável impulso de reaproximação do texto.

A contrário da *Verfremdung* brechtiana e das citações mãos-ao-alto de Walter Benjamin, a desfamiliarização de Shklovsky não opera em regime de iluminação dialética e decifração crítica da realidade. Na primeira poética jakobsoniana, o tema da deformação semântica era um enxerto neo-romântico estranho à utilização, em crítica literária, do modelo analítico delineado por Saussure no campo da lingüística. Quanto ao Jakobson dos últimos anos, sua antipatia à

natureza referencial da linguagem literária se morigerou bastante. O célebre ensaio *Linguistics and poetics* (1960) propõe uma classificação dos gêneros poéticos (lírico, narrativo, dramático) segundo a maior ou menor participação, ao lado da função propriamente poética do signo lingüístico (que é, naturalmente, a de pôr em evidência o corpo mesmo da mensagem verbal), das demais funções da linguagem: emotiva, no lírico; conativa, no dramático; e *referencial*, no narrativo.

Aparentemente, trata-se de uma superação do primitivo anti-denotativismo shklovskyano. Mas essa referencialidade acatada pela poética madura de Jakobson é tão somente setorial; corresponde à velha noção da "objetividade" do mundo épico, antítese da subjetivização própria ao lirismo — dicotomia tradicionalmente aceita desde Goethe e Schiller até E. Staiger e W. Kayser. Semelhante referencialidade é um dos modos básicos da "visualização" estético-verbal, uma das realizações possíveis do "estrato da representação objectual", de que fala R. Ingarden em *Das Literarische Kunstwerk*; mas absolutamente não se identifica com aquela alusividade universal inerente ao poder mimético do literário *em si*, logicamente anterior a qualquer diversificação em gêneros.

Outra diferença: a referencialidade *modal* do *gênero* narrativo é uma indicação *expressa* de um determinado mundo imaginativo: é o acompanhamento visualizante dos ditos pensamentos e dos gestos dos personagens, dos aspectos do cenário etc., p. ex. a notação das reações fisionômicas, frases e entonações de Monsieur de Norpois durante o inesquecível jantar en casa do Narrador, na primeira parte de *A l'ombre des jeunes filles em fleurs*. Já a verdadeira referencialidade *mimética* da *espécie* literatura é o *conteúdo* da obra de arte, nos termos da excelente definição de Peirce: conteúdo é aquilo que a obra deixa transparecer sem mostrar. O referente aqui é sempre tácito, poderosamente encoberto por uma espécie de *astúcia da mímese*, e é nele que a análise objetiva do texto literário descobrirá a rede de relações, afinidades e/ou antagonismos, entre a obra e o seu meio sócio-cultural, tudo inervado, é evidente, na tensão interpretativa que o *hoje* lança sobre o vai-e-vem analítico do texto à história.

A referencialidade cultural impõe uma leitura a um só tempo *interna* e *externa* da obra, porque nasce do confronto das características do texto com os traços da cultura ambiente. Para usar a linguagem de Panofsky (na introdução a *Meaning in the visual arts)*, o texto é, para a interpretação do seu conteúdo ou referencialidade (tácita) imanente-e-transcendente, um *monumento*, e, como tal, o centro da análise; mas é um monumento que requer obrigatoriamente, para sua correta inteligência e avaliação, o auxílio dos *documentos* que são os dados histórico-culturais circunvizinhos. Daí o ir-e-vir do texto à história constituir um ritual hermenêutico do próprio método de análise formal; o recurso ao cenário da cultura é um aspecto *estrutural* da *verdadeira* interpretação estruturalista.

Tanto em seu período "shklovskyano" quanto em seus estudos recentes, Jakobson não chega a desenvolver nenhuma consciência da referencialidade cultural da obra de arte. Daí sua prática analítica oscilar quase cegamente entre um pólo positivo, virtualmente aberto à integração de uma perspectiva cultural no exame estilístico — exs.: a brilhante análise das figuras gramaticais do exórdio da oração fúnebre de Marco Antônio em *Julius César*, que coroa *Linguistics and poetics*; o ensaio de 1935 sobre a lírica de Pasternak; ou a "microscopia" de "Les chats" de Baudelaire, feita em colaboração com Cl. Lévi-Strauss — e um pólo negativo, que espelha a reafirmação implícita, na estética da "poesia da gramática", isto é, do Jakobson maduro, da insuficientíssima noção da literariedade como artifício *imotivado*, como engenho formal isolado e gratuito.

O estudo sobre a poesia de Pasternak relaciona, da maneira mais iluminadora, a "poesia da gramática" como uma representação objetual, por sua vez associável à posição histórico-cultural do verso russo pré-1917. O uso pasternakiano da metonímia e da sinédoque revela uma tendência a substituir a ação ao ator e o ambiente à ação; o mundo de Pasternak exala uma passividade básica, correlativa ao espírito "apolítico" de certo ambiente pré-revolucionário. Para dizê-lo em nossos termos, Jakobson emprega a análise das figuras gra-

maticais como pista objetiva para um levantamento da "mímese explícita" dos poemas de Pasternak — *e com isso prepara a determinação crítica da sua "mímese tática"*, i. e., *da significação cultural* própria à lírica pasternakiana. A microscopia de "Les chats" se encaminha para a mesma direção; é fácil comprová-lo por meio de uma comparação entre a conclusão do ensaio, recheada de indicações filosófico-sociológicas, e o *finale* resolutamente "abstracionista" da microscopia do quarto "Spleen" das *Fleurs du mal*, ou o da curiosa desmontagem de "Ulisses" de Fernando Pessoa, obra de Jakobson e de Luciana Stegagno Picchio ("Les oxymores dialectiques de F. Pessoa", in *Langages*, nº 12, 1968).

A que atribuir esse reenclausuramento cíclico da interpretação estilística no isolacionismo formalista, Tzvetan Todorov (in *Langages*, nº 1, 1966, p. 121) sugere que a prática analítica de Jakobson o levou a restringir o seu próprio conceito de função da linguagem "au côté phonique du mot" — sugestão que acolhe Ignazo Ambrogio (*Formalismo e avanguardia in Russia*, Roma, 1968), embora essa restrição lhe pareça mais um *sintoma* do que uma causa do formalismo jakobsoniano. Não se vê, porém, como Todorov possa ter chegado à idéia de que as análises de Jakobson se limitem à consideração do estrato fônico! Basta percorrer as microscopias de "Les chats" ou do último "Spleen" baudelaireano para dar conta da leviandade dessa afirmação: Jakobson nos faz esbarrar o tempo todo num minucioso inventário de categorias gramaticais, funções sintáticas, figuras de gramática, relações entre termos próprios e figurados, relações entre entidades animadas e inanimadas, emprego da voz, da pessoa, etc. Onde a "limitação ao lado fônico da palavra?"

O pecado original de certas leituras críticas de Jakobson não é nenhum monismo fonológico, nenhuma recaída no feroz assemanticismo da poética shklovskyana. A formalistização da análise estilística não resulta de uma limitação da função poética da linguagem ao estrato fônico, e sim de *uma inconsciência dos limites da abordagem lingüística no que concerne à apreensão do fenômeno poético.* Como nota Michael

Riffaterre (in *Yale French Studies,* n.ºs 36-37, 1966), Jakobson presume, em regra, que qualquer reiteração ou contraste de traços gramaticais se torna, automaticamente, um artifício poético; não obstante, nada demonstra que pertinência fônico-gramatical e pertinência poética sejam coextensivas; vários aspectos gramaticais podem ser poeticamente irrelevantes. Nicolas Ruwet ("Limites de l'analyse linguistique en poétique", in *Languages*, 12, 1968), lingüista chomskyano que se declara pronto a "testar a validez" da análise lingüística, recorrendo a abordagens não-lingüísticas do texto, admite que a determinação da pertinência poética ultrapassa a jurisdição do exame lingüístico, embora possa e deva servir-se dele. O último Jakobson libertou-se consideravelmente do fanático amor formalista à glória da infração do código, do desvio da norma lingüística; todavia, *fetichizando a gramática*, não deixa de manter-se surdo à plenitude da voz poética, à sua riqueza alusiva e à sua integridade intelectual. É uma pena que o Jakobson dos anos maduros, havendo restaurado, contra Saussure, a noção da referencialidade da língua, tenha, paradoxalmente, contribuído para retardar o pleno reconhecimento da referencialidade específica da literatura.

No começo do século passado, Hazlitt afirmou que a poesia é a representação de formas que sugerem outras formas, de sentimentos que sugerem outros sentimentos. Netos espirituais de Saussure, podemos dar a essa fórmula uma roupagem lingüística: poesia é a articulação de formas verbais que evocam outras formas verbais. De fato, a semântica poética não é uma semântica da denotação, e sim da *conotação.* Ninguém negará que a literatura é um sistema simbólico de segundo grau (posto que se serve da linguagem, ela própria um sistema simbólico) que opera mediante a organização do sentido conotativo das palavras. Hjelmslev (*Essais linguistiques*, Copenhague, 1959, p. 43) definiu a conotação distinguindo-a da metalinguagem. Em toda e qualquer língua, ao plano da *expressão* (o *signifiant* de Saussure) opõe-se o plano do conteúdo (*signifié*). Mas esse sistema de duas faces pode, a seu turno, converter-se em simples elementos de um segundo sistema: assim, a lín-

gua (expressão + conteúdo) se transforma em plano *da expressão* para o sistema literatura, ao passo que a mesma língua será antes o plano *do conteúdo* para a metalinguagem, isto é, para as operações encarregadas de "falar" da língua natural por meio de uma expressão própria — de um código de descrição científica. Portanto, conotação é a modalidade semântica que trata a linguagem, *em seu duplo aspecto* de expressão e de conteúdo, como expressão. A metalinguagem descreve a língua, enquanto a conotação *se vale* dela. Para a primeira, a linguagem é objeto; para a segunda, matéria-prima.

Por outro lado, entretanto, a conotação possui um *status* sociológico peculiar. Martinet considera conotativos *os elementos do sentido que não pertencem a toda a comunidade* utilizadora de determinada língua. A conotação das palavras, bem mais que a sua denotação, varia entre os grupos etariais, as classes sociais, etc.; ela é uma função das múltiplas estratificações da comunidade lingüística. Se quiséssemos esquematizar, recorrendo à famosa dicotomia estabelecida por Sapir entre a (relativa) *estabilidade da linguagem* e a *instabilidade da cultura*, diríamos que, no reino do sentido, a denotação é, como a língua, estável; e a conotação, como a cultura, *instável*. A conotação é *menos universal* e *mais variável* que a denotação.

Ora, se a literatura é um sistema semântico eminentemente conotativo, e se a conotação se vincula tão intimamente à diferenciação social, é impossível dispensar o ângulo sociológico na análise do texto literário. Negligenciando sistematicamente a relação texto/sociedade, procedendo como se o literário se reduzisse ao lingüístico, a análise lingüística absolutizada esquece que o literário não é *a* linguagem, nem mesmo uma forma dela — mais sim um *uso* da linguagem.

Aí temos porque o acerto metodológico da leitura lingüística absolutizada é apenas *aparente*. Os inventários fônico-gramaticais de Jakobson, se desligados de um confronto com uma sociologia da conotação, *extraviam* o princípio estrutural, em si validíssimo, de ultrapassagem do plano da significação imediata. A "poesia" da gramática não se identifica com o sentido superficial do texto literário; mas não leva jamais,

por si mesma, ao *background* social da semântica especificamente poética: à obra como sistema particular de conotações. Sozinha, a "poesia da gramática" é capaz de ultrapassar o nível da superfície do sentido, mas não de deparar com a *verdadeira* zona de profundidade semântica do poema, que é conotativa e, portanto, referência necessária ao quadro sócio-cultural.

A consciência da natureza conotativa do idioma literário repudia, *com as armas da própria lingüística*, as pretensões da análise verbal a erigir-se em instância exclusiva de interpretação do poético. O monismo metodológico da "poesia da gramática" ou afins é, enquanto monismo, condenado pela mesma lingüística de que deseja servir-se. Razão tinha Cl. Lévi-Strauss quando lembrava que, para alcançar a dignidade de investigação genuinamente estrutural, a crítica literária deve solicitar sistematicamente o auxílio das ciências históricas — já que só o confronto da descrição das formas com determinada moldura sociológica é capaz de reduzir o arbitrário "ventriloquismo" da mirada crítica. Só a intimidade com o contexto histórico (que não tem por que ser encarado em sentido historicista) protege a sonda estrutural do embotamento formalista.

A essa problemática, a nova crítica italiana tem sido, em regra, mais atenta que a francesa. Cesare Segre (*I segni e la critica*), por exemplo, instruído pela semiologia de Buyssens, Prieto e Mounin, coloca o dedo na ferida ao advertir que a crítica semiológica vem obliterando a diferença entre *signo* e *sintoma*, procedendo como se as significações da obra literária fossem todas, à maneira dos signos, convencionalmente prefixadas. Depois que R. Barthes inverteu o famoso vislumbre de Saussure, sugerindo que a lingüística atue como alfabeto universal das indagações semiológicas, vários complexos simbólicos constituídos por sintomas, e não por signos, vêm sendo decifrados como se fossem códigos institucionalizados. Ora, a mensagem literária *não* é nenhum código institucionalizado: ela *se serve* deles — da linguagem, das convenções de gênero e de estilo — para segregar uma significação *que é sintomatológica*, porque é ressonância oblíqua da cultura e de suas contradições.

Além disso, a obra poética é invariavelmente emitida como "testamento" — como mensagem sem resposta aguardada. Desde o recesso das mitopoéticas coletivas, isto é, desde que no Ocidente a sociedade perdeu a sua homogeneidade cultural — e mais particularmente desde que (a partir da Revolução Industrial) a maioria das melhores criações estéticas passou a destilar uma significação hostil à cultura dominante, a mensagem literária soa como um monólogo sem réplica possível. O escritor moderno, lançador de garrafas ao mar, sabe que o diálogo é um modo de comunicação cultural que tende a ser-lhe recusado. Sobre esse fenômeno, a literatura moderna desenvolveu sua vingativa alergia à comunicatividade fácil.

Mas essa tendência lesa um dos processos habituais de verificação semântica, que é — ao lado do exame do contexto dos signos e do reportar-se ao contexto situacional (Firth) — o pedido de esclarecimento ao emissor. Argutamente, Segre nos faz ver a relutância de certa crítica semiológica em observar práticas de comprovação contextual para a leitura dos sintomas, abusivamente tratados como signos, uma espécie de represália da crítica contra a "prepotência" da obra-"testamento". Ao criador sem diálogo com a cultura, a crítica retruca com seu desprezo pela auscultação do contexto da sua mensagem. Todavia, diante dos casos de pioneirismo estilístico mais fortes deste segundo Novecentos (p. ex.: em algumas correntes da *pop art*, no teatro de Grotowski, na ficção de Frisch ou Gombrowicz, ou, para ficarmos em casa, na obra de um Guimarães Rosa, de um João Cabral de Melo Neto ou de um José Cardoso Pires), parece pouco duvidoso que o avestrúzico ensimesmamento da crítica formal, avesso à percepção da dialética de obra e mundo, será incapaz de apreender a nova fisionomia cultural da arte — e isto no exato instante em que a nova arte se torna cada vez mais consciente de sua ambígua relação com a cultura e sua crise. A essa inépcia só escapará o *verdadeiro* estruturalismo: aquele que souber surpreender nos textos poéticos a rede maleável de suas mil implicações sociais e humanas. Ao menos isso,

o velho impulso filológico, hoje tão vilipendiado pelo "terrorismo" (J. Starobinski) da escolástica pseudo-estruturalista, poderá ensinar à nova crítica.

Paris-Bonn, novembro de 1970.



Nota bibliográfica

Dos ensaios coligidos neste volume, quatro são rigorosamente inéditos: "Natureza da lírica", "Nuvem civil sonhada", "Sobre o verso de Francisco Alvim" e o texto de homenagem aos 70 anos de Murilo Mendes, "A pulga parabólica". "O lugar de Rilke na poesia do pensamento" foi redigido a convite da editora lisboeta Portugália, destinando-se a integrar uma antologia crítica que acompanharia a tradução portuguesa dos poemas de Rilke feita por Paulo Quintella; "Notas em função de *Boitempo*" e "Capinan e a nova lírica" foram originariamente publicados no Suplemento Literário do "Minas Gerais", de Belo Horizonte; "Sobre alguns problemas da crítica estrutural", em "Colóquio/letras", nº 1 (Lisboa, março de 1971).

A bibliografia de base utilizada para a elaboração dos dois estudos iniciais — sobre lírica e sobre Rilke — foi a seguinte:

"Natureza da lírica" (excetuam-se maiores precisões quanto às citações de textos filosóficos veneráveis — Platão, Aristóteles —, que vão citados à maneira clássica, isto é, com a simples indicação da numeração dos segmentos mencionados, obedecida por todas as edições críticas) —.

para os tratadistas renascentistas, v. Spingarn, Joel E.: *A history of literary criticism in the Renaissance* (1899), 2ª ed., Columbia Univ. Press, N. York, 1908, e Weinberg, Bernard: Castelvetro's Theory of poetics e Robortello on the *Poetics*, ambos in *Critics and criticism — Ancient and modern*, ed. por Ronald S. Crane, Univ. of Chicago Press, Chicago, 1952.

para as teses de Max Dessoir (Aesthetik und allgemeine Kunstwissenschaft, 1906) e de Konrad Lange (Das Wesen der Kunst, 1901), v. Armando Plebe: L'estetica tedesca nel '900, in Plebe et al.: *Momenti e problemi di storia dell'estetica*, Marzorati, Milão, 1961, vol. 3.

Atkins, J.W.H. *Literary criticism in antiquity*, Methuen, Londres, 1952 (2 vols.)

Burke, Kenneth. *A grammar of motives* (1945), Meridian Books, N. York, 1962.

Croce, Benedetto. *La poesia* (4ª ed.), Bari, 1946.

Jakobson, Roman. *Linguistics and poetics,* in *Style and language,* ed. por Thomas A. Sebeok, M.I.T., Cambridge, Massachusetts, 1960; Que é poesia? — trad. do russo em "Poétique" nº 7, Paris, 1971.

Kayser, Wolfgang. *Interpretación y análisis de la obra literaria,* Gredos, Madri, 1958.

Lévi-Strauss, Claude. *La pensée sauvage,* Plon, Paris, 1962.

Lukàcs, Georg. *Teoria del romanzo* (1921), trad. italiana, Sugar, Milão.

______.*Prolegomeni a un'estetica marxista* (traduzido do alemão), Ed. Riuniti, Roma, 1957.

Olson, Elder. *An outline of poetic theory,* in Critics and Criticism, q.v.

Panofsky, Erwin. *Meaning in the visual arts,* Doubleday Anchor Books, N. York, 1955.

Tate, Allen. *On the limits of poetry.* Swallow Press, N. York, 1948.

Winters, Yvor. *In Defence of reason.* Swallow Press, N. York, 1947.

"O lugar de Rilke na poesia do pensamento" —

Allemann, Beda. *Hölderlin und Heidegger.* Atlantis, Zurique, 1954. (2ª ed.); trad. francesa Presses Universitaires de France, Paris, 1959.

Auerbach, Erich. *Mimesis.* Francke, Berna, 1942; trad. esp. Fondo de Cultura Económica, México, 1950.

______.*"The aesthetic dignity of the flems du mal"* (trad. do alemão) in *Scenes from the drama of european literature,* Meridian Books, N. York, 1959.

Benjamin, Walter. "L'oeuvre d'art au temps de ses techniques de reproduction" e "Sur quelques thèmes baudelairiens", ensaios trad. do alemão, in *Oeuvres choisies,* Julliard, Paris, 1959 (tradução melhorada em *Poésie et révolution,* Denoël, Paris, 1971). — O conceito de idéias como configuração-constelação se acha em *Ursprung des deutschen Trauerspiels,* Suhrkamp, Francforte-sobre-o-Meno, 1963.

Brecht, Franz-Josef. *Schicksal und Auftrag des Menschen,* Ernst Reinhard, Munique, 1949.

Fink, Eugen. *La philosophie de Nietzsche* (trad. do alemão), Les Éditions de Minuit, Paris, 1965.

Heidegger, Martin. *Kant e o problema da metafísica* (Kant und das Problem der Metaphysik, 1929) — trad. francesa Gallimard, Paris, 1953.

______.Hölderlin e a essência da poesia (Hölderlin und das Wesen der Dichtung, 1937) — trad. fr., in *Qu'est-ce que la métaphysique?*, Gallimard, Paris, 1938.

______.*Carta sobre o humanismo* (Brief über den "Humanismus", 1947) — trad. fr., Aubier, Paris, 1957.

A origem da obra de arte (Der Ursprung des Kunstwerkes, 1935) — in *Holzwege*, trad. fr. *Chemin qui ne mènent nulle part*, Gallimard, Paris, 1962.

______.Para que poetas? (Wozu Dichter?, 1946) — in *Holzwege*, q.v.

______.Georg Trakl (1953) — in "Merkur", ano 7; trad. fr. in *Nouvelle Revue Française*, n.os 61-62, 1958.

______.*Introdução à metafísica* (Einführung in die Metaphysik, 1953) — trad. brasileira, Tempo Brasileiro, Rio de Janeiro, 1960.

______.*A questão da técnica* (Die Frage nach der Technik, 1953) — in Vorträge und Aufsätze, 1954, trad. fr. *Essais et conferences*, Gallimard, Paris, 1958.

Kant, Immanuel. *Crítica do juízo*.

Richard, Jean-Pierre. *L'univers imaginaire de Mallarmé*, Seuil, Paris, 1961.

DUAS PALAVRAS SOBRE JOSÉ GUILHERME MERQUIOR*

Afonso Arinos de Mello Franco

Discursando certa vez na Câmara dos Comuns o velho Pitt, conde de Chatham, exclamou: "The atrocious crime of being a young man, I shall neither attempt to palliate nor deny."

O mesmo pode dizer — e o dirá no largo futuro intelectual que o espera — José Guilherme Merquior.

Seu crime de ser jovem persegui-lo-á sem atenuantes, porque, nele, o moço-revelação de hoje será o inovador de amanhã, e de depois de amanhã.

Não mais estarei no mundo para admirá-lo, no longínquo depois de amanhã que lhe prevejo, tão colorido e revelador como a manhã de agora, em que o extraordinário escritor de trinta anos revela-se, neste livro, um dos mais poderosos e aparelhados engenhos críticos de toda a história da inteligência brasileira.

Não será fácil, nem talvez tranqüila, a sua contribuição magistral, porque ela, rigorosamente desatenta das contingências — quase diria das conveniências, no sentido hedonístico desta palavra — pode desgostar os jovens, com a demonstração do frescor intemporal das obras seculares que atingiram os mais altos fins (estou pensando em Montaigne), mas também pode irritar os velhos, com aquela terrível impressão de morte — a mais forte, a primeira! — que é não mais entender a vida.

Há pouco mais de um ano, tive a honra de ser agasalhado em um jantar, por um grupo de moças e rapazes brasileiros, em Washington.

* Publicado nas orelhas da 1ª edição (1972).

Observei com surpresa, e com quase cólera, que elas e eles consideravam superada a poesia de Drummond, não por causa dela, mas pela idade do poeta.

O estudo de José Guilherme Merquior sobre *Boitempo* diz com mestria o que eu, naquele encontro, só imperfeitamente e polemicamente pude articular. Espero que meus encantadores companheiros de mesa e vinho leiam este estudo.

A astuciosa Mímese, que Merquior nos apresenta, meio hegeliana e meio aristotélica, é, no momento, a maturação da experiência do grande crítico, ao termo dos seus seis anos de Europa: experiência de furiosas leituras estéticas e sociológicas.

Este livro será um marco inesquecível na década cultural brasileira dos 70.

Diante do seu autor, querido amigo e jovem mestre, meu sentimento avulta, sempre o mesmo, desde quando o conheci e lhe estendi a minha mão de companheiro meio paterno. Este sentimento se resume em duas palavras: esperança entusiástica.

Afonso Arinos de Melo Franco

Índice dos nomes citados

M

N

O

P

R

S

T

Impressão e Acabamento
EDITORA LIDADOR LTDA.
R. Hilário Ribeiro, 154 - Pça. da Bandeira
Rio de Janeiro • RJ
Tel.: (021) 569-0594 • Fax: (021) 204-0684